

Michele Girardi

Paride ed Elena
ossia
Gli equivoci della «Riforma»

Le partiture di Gluck, benché vecchie ai nostri giorni di più d'un secolo, sono degne di essere un soggetto permanente di studio per il giovane compositore drammatico. Egli vi troverà già applicato uno dei principi fondamentali della poetica di Wagner: stilare un programma orchestrale di tutta l'opera non a partire da un modello uniforme imposto dall'uso, ma dal contenuto stesso del dramma.
F.A. GEVAERT, *Cours méthodique d'orchestration*, Paris-Bruxelles, Lemoine et fils 1886, p. 5.

In un parallelo ideale fra le tre opere italiane di Mozart su libretto di Da Ponte¹ e le tre di Gluck su testo di Calzabigi, *Paride ed Elena* occuperebbe, secondo Einstein², la stessa posizione del *Così fan tutte*. Oltre ad essere suffragata dal parallelismo diacronico — l'opera segue infatti *Orfeo ed Euridice* (1762) e *Alceste* (1767) — la tesi del musicologo americano si giova di motivazioni estetiche quali la comune mancanza di tensione morale dei due soggetti rispetto a quelli delle opere precedenti. Questa opinione non è priva di fondamento per quel che riguarda specificamente il *Paride* di Gluck e Calzabigi: anche in questo caso, come in quelli precedenti, la collaborazione tra i due artisti si proponeva un intento riformatore nei confronti dell'opera seria italiana coeva, divenuta il luogo di pura e semplice esibizione di virtuosi di canto, specialmente i castrati, i cui capricci urtavano contro la necessità di «riconduurre la musica al suo vero compito di servire la poesia per mezzo della sua espressione», come lo stesso Gluck affermava nella celeberrima *Prefazione* all'edizione a stampa della partitura di *Alceste*, pubblicata a Vienna da Trattner nel 1769.

Nella prefazione al *Paride ed Elena*³ Gluck aveva poi modo

di lagnarsi in prima persona della scarsa accoglienza che i suoi principi avevano ricevuto:

L'unica ragione che mi indusse a dare alle stampe la mia musica di *Alceste* fu la speranza di trovare seguaci che, avanzando nel sentiero che abbiamo loro schiuso, e stimolati dall'approvazione di un pubblico illuminato, propugnino senza indugio l'abolizione degli abusi che si sono insinuati negli spettacoli italiani e li elevino al più alto grado possibile di perfezione. Mi duole dire che finora tutti i miei sforzi sono stati vani. Dilettanti e semi-intenditori, di cui vi è una turba infinita, e sono il più grande degli ostacoli per il progresso delle arti belle, hanno preso posizione contro un metodo che, una volta affermatosi, distruggerebbe di colpo le loro pretese di influenza. Si è ritenuto che *Alceste* possa essere giudicata dopo poche prove affastellate, sotto un mediocre direttore e con interpreti scadenti; che sia possibile calcolare in una sala l'effetto che farebbe in un teatro, questa pretesa sarebbe analoga a quella di chi, in una città dell'antica Grecia, si attendesse a giudicare a pochi piedi di distanza una statua fatta per posare su di una colonna altissima.

In effetti, a quanto risulta dalle principali testimonianze, anche l'accoglienza al *Paride ed Elena* degli spettatori viennesi del Burgtheater il 3 novembre 1770 non fu delle migliori. Lo stesso primo uomo, il castrato soprano Giuseppe Millico, non era convinto delle possibilità del soggetto⁴. Ascoltato da Gluck l'anno precedente (1769) a Parma, impegnato nell'esecuzione di brani tratti dall'*Orfeo*⁵, Millico era alla sua prima occasione importante, e non poteva comunque rifiutare l'invito del compositore, anche se non dovette essersi sentito del tutto gratificato dalla scrittura vocale del Maestro. Quale Paride ottenne peraltro un buon successo personale: da quel momento divenne un ammiratore di Gluck, e cominciò ad insegnare il canto a sua nipote.

La categorica rivendicazione di nuovi principi drammatici, espressa con forza nella prefazione di *Alceste*, non deve fuorviare il giudizio estetico. In realtà Gluck non fece che interpretare abilmente la naturale reazione di musicisti e uomini di teatro della propria epoca verso l'eccesso di formalizzazione dell'opera seria italiana, ancora improntata alle regole tratte dai libretti di Metastasio. L'unica alternativa possibile era quella di sviluppare il recitativo, motore drammatico dell'azione, saldandolo coeren-

temente al resto dell'opera. Si sacrificava così lo sviluppo musicale dell'aria, ma la rappresentazione raggiungeva una coesione maggiore. Idee sacrosante ma non originali, dato che altri musicisti, basandosi tra l'altro — come Gluck stesso aveva fatto — sul modello francese della *Tragédie-lyrique* le avevano già attuate in Italia. Per brevità basti accennare al caso di Tommaso Traetta a Parma, città in cui il ministro Du Thillot aveva cercato di far realizzare al poeta di corte Frugoni una «riforma» dell'opera seria⁶. Ed è ulteriormente curioso notare come il librettista livornese Marco Coltellini, autore dell'*Ifigenia in Aulide* (Parma, 1763) di Traetta, sia stato il successore di Metastasio quale poeta di corte a Vienna nel 1764, città in cui risiedeva fin dal 1761 il suo concittadino Ranieri de' Calzabigi⁷.

Quanto alla coerenza stilistica di Gluck ai principî stessi della sua riforma basta dare un'occhiata al suo nutritissimo catalogo di operista per rintracciarvi lavori appartenenti ai generi più disparati, dall'opera seria al *Divertissement* fino all'*Opéra-comique*, i quali testimoniano del suo lodevole eclettismo e della bontà del suo mestiere, che sorpassava fortunatamente ogni mozione ideologica, sia a priori che a posteriori. Quanto infine ai pregiudizî sulla verosimiglianza drammatica degli interpreti, basti notare che solo a contatto col mondo teatrale francese, dal 1774, dove l'apporto dei castrati era sgradito, Gluck poté giungere a una corrispondenza più realistica tra ruolo vocale e sesso: sia la parte di Orfeo nella prima versione dell'opera, per il contraltista Guadagni, che quella di Paride, il soprano Millico, erano state scritte per due falsettisti naturali.

Premessa indispensabile per accostarsi alla musica di *Paride ed Elena* è quella parte della prefazione dell'opera che descrive le intenzioni dell'autore relativamente al soggetto:

Il Dramma del *Paride* non somministra alla fantasia del Compositore quelle passioni forti, quelle immagini grandi, e quelle situazioni tragiche, che nell'*Alceste* scuotono gli spettatori, o danno tanto luogo a grandi effetti dell'Armonia; onde non s'aspetta sicuramente l'istessa forza, e l'istessa energia nella Musica... Non si tratta qui d'una moglie vicina a perdere il consorte,

che per salvarlo ha il coraggio fra l'ombre nere della notte, d'evocare in una orrida foresta i Numi infernali; che nell'estreme agonie della morte ha ancora a tremare per il destino de' figli, ha da staccarsi da un marito, che adora. Si tratta d'un giovine amante, che è un pezzo in contrasto colle ritrosie d'onestà, e superba donna, e con tutta l'arte d'una passione industriosa alfin ne trionfa. Ho dovuto industriarmi a trovar qualche varietà di colori, ricercandola nel carattere delle due nazioni, Frigia e Spartana, con mettere in contrasto il ruvido e selvaggio dell'una con il delicato e molle dell'altra; ho creduto che il canto in un'Opera non essendo che il sostituto della declamazione, dovesse in Elena imitar la nativa rozzezza di quella nazione, e ho pensato che per conservar questo carattere nella Musica, non mi sarebbe attribuito a difetto l'abbassarmi qualche volta fino al triviale...

Emerge chiaramente da queste parole come Gluck, nel delineare con chiara sintesi un rapporto col dramma di *Alceste*, abbia messo giustamente in rilievo la diversità dell'argomento del *Paride*. Lo specifico di quest'opera va identificato nella passione amorosa. È ancora Einstein a paragonare la situazione di Elena, che inizialmente resiste alle profferte amorose di Paride, con quella di Isolde nel capolavoro di Wagner, ma quest'opinione ha l'aria di un facile *raccourci* idealistico. Più pertinente, forse, paragonare la ritrosia della Regina di Sparta a quella meno sofisticata di Adina, nell'*Elisir d'amore*.

La vicenda del *Paride ed Elena*, comunque, è fra tutti gli argomenti mitologici quello in cui l'amore ha la più alta rilevanza simbolica. Resa celebre da Omero nell'*Iliade*, ove il ratto di Elena, sposa di Menelao, è la causa della guerra di Troia, cioè dell'argomento stesso del poema, essa era già stata oggetto di trattazione nel teatro d'opera⁸. Ma si faticerebbe a rapportare lo svolgimento dato da Calzabigi a spunto tanto prestigioso se non si tenesse presente che il poeta livornese, più che a Omero, s'ispirò alle *Heroïdes* di Ovidio, come egli stesso chiarì nella *Risposta... alla critica ragionatissima delle Poesie Drammatiche del C. de' Calzabigi [...]*, (Venezia 1790, p. 73). Se tale approccio dimostra la sua deferenza per uno dei massimi autori classici, rende più problematico lo sviluppo del dramma. L'adulterio di Elena nel poema omerico scompare nel soggetto di Calzabigi, in cui la più celebre bellezza dell'antichità è soltanto fidanzata, e

neppure il nome di Menelao viene menzionato. Ciò annulla la gravità della sua colpa, causando una notevole perdita d'interesse.

Calzabigi offrì dunque a Gluck un libretto quasi tutto basato su una tinta sentimentale compressa sino all'interiorità, ma non seppe dare una fisionomia più delineata ai caratteri dell'opera. Non riuscì quindi a fornire un valido supporto drammatico alla musica del compositore, che potesse accompagnare con logica lo sviluppo delle passioni. In questo risiede la sostanza manieristica del lavoro, rispetto all'*Alceste*. Non manca musica di alto livello nel *Paride*, ma di rado riesce, come il programma prevederebbe, a unirsi realmente al dramma.

La struttura dell'opera, riportata in appendice al presente saggio, cinque atti con balli, segue fedelmente la prassi della coeva opera francese di moda in quel periodo a Vienna, che era stata incoraggiata nei circoli artistici di alto rango da prestigiosi intellettuali come Giacomo Durazzo, fino al 1764 *Generalspektakeldirektor* della capitale austriaca. Seguendo i principî della sua riforma, Gluck espone nell'*Overture* alcune melodie che appariranno poi nel corso del quinto atto dell'opera: il motivo dei bassi d'orchestra che accompagna l'entrata in scena di Pallade (n. 22) esposto da b. 92 nella stessa tonalità, la bemolle maggiore, la breve melodia in sol maggiore con cui si apre il n. 23 (Finale) su cui è costruita la seconda sezione dell'*Overture*, «Moderato con espressione» in la minore, e infine la melodia con cui gli amanti esprimono subito dopo la loro risoluzione di partire, utilizzata letteralmente per la terza sezione, «Allegro» in do maggiore. Si può quindi verificare la cura con cui Gluck pianificava sin dall'inizio l'intera opera, ma le melodie che egli scelse di anticipare nell'*Overture* non sono basilari per lo sviluppo della drammaturgia e ne rappresentano soltanto la risoluzione finale.

Il primo atto è il più lungo dell'opera, comprendendo otto numeri musicali. Di questi ben tre sono arie del protagonista maschile, che canta anche un duetto con Amore, sotto le non

troppo mentite spoglie del servo spartano Erasto (n. 6). Buono solo nelle intenzioni il clima d'attesa che si crea intorno alla protagonista femminile, che apparirà solo nel secondo atto, ma fatalmente monotona risulta la continua presenza in scena di Paride. La sua prima aria (n. 2) è una cavatina in sol minore, conforme alle più recenti conquiste dello stile melodico napoletano, a cui il controcanto dell'oboe obbligato conferisce un linguaggio sentimentale pertinente al carattere del personaggio. La melodia vocale concede poco al virtuosismo, ma non manca di raccogliere le suggestioni del testo:



I passaggi virtuosistici, del resto, non possono mancare del tutto, come si può verificare dalla lettura di questo passaggio tolto dalla seconda aria (n. 4a):



La cospicua presenza dei balletti riveste anch'essa una funzione drammatica: due di essi (n. 3 e n. 4b) sono infatti ripetizio-

ni strumentali di altrettanti numeri vocali (coro n. 1 e aria n. 4a)⁹, mentre il n. 8 conclude, come di regola, l'atto.

Molto convenzionale, nel disprezzato senso metastasiano, il trattamento che il librettista ha riservato alla figura di Amore: le parole della sua aria (n. 7) potrebbero essere trasferite di peso in qualsiasi altra situazione analoga, mentre la sua linea melodica abbonda di passaggi in cui la coloratura ha un ruolo di primo piano:



L'incontro fra Paride ed Elena avviene all'inizio del secondo atto, il più corto dell'opera, comprendendo solo due numeri musicali di cui il primo è un terzetto fra i protagonisti (n. 9). La regina di Sparta non canta quindi un'aria solistica, anche se nei passaggi vocalizzati che concludono il brano ha modo di mettersi in luce, raggiungendo il si naturale acuto. L'altro numero musicale è l'ennesima aria di Paride (n. 10), la quarta. In essa Gluck mostra l'effetto che egli ha ricevuto dalla visione di Elena, usando con abilità e gusto accorgimenti contrappuntistici, con frequenti passaggi in canone alla terza e alla sesta tra voce e orchestra. Dimostrò così di sentire in modo intellettuale le parole del testo:

Le belle immagini di un dolce amore
Veggio fra i palpiti del mio timore
Tutte disperdersi, tutte sparir.

Dopo i primi due atti, sostanzialmente dedicati all'appro-

fondimento della psicologia dei protagonisti, il terzo atto presenta una varietà maggiore. Ambientato in una grande sala del palazzo reale di Sparta, vede la Regina offrire all'ospite i giochi dei suoi atleti. Musicalmente efficace risulta il tentativo di caratterizzare, in opposizione al carattere «molle» di Paride e del suo seguito di troiani, quello più rozzo ed elementare dei rudi abitanti di Sparta. Aperto maestosamente da fanfare di ottoni in rilievo sull'intera orchestra, dopo l'intermezzo del recitativo accompagnato con cui Elena invita Paride ad essere giudice anche in questa gara, come lo era stato in quella di bellezza fra le dee, l'atto prosegue col primo coro, «Dalla Reggia rilucente», iniziato da tenori e bassi all'unisono, con le voci di contralti e soprani che entrano in un canone elementare rispettivamente all'ottava e alla terza superiore. Segue un solo di tenore, ripreso dal coro con lievi variazioni, la cui scrittura è omoritmica. Dopo la parentesi danzata (aria degli atleti, n. 12) e un breve recitativo affidato ad Elena, il coro viene ripreso un'ultima volta dagli atleti.

A questa insistita immagine di severità, Gluck intese dunque contrapporre la «mollezza» di Paride. Per realizzare più realisticamente questa condizione introdusse l'accompagnamento dell'arpa per l'aria di Paride (n. 14), che canta una melodia di affascinante semplicità ma ricca di effetti, come gli arpeggi della voce a imitazione dello strumento. L'intervento prima di Elena, poi di Amore permette di cogliere senza soluzione di continuità l'evolversi dei sentimenti dei due protagonisti: il crescere dell'indignazione di Elena per la dichiarazione d'amore sempre più focosa del principe troiano avviene sulla stessa musica dell'aria, la cui dolcezza dà la misura della contraddittorietà dei suoi sentimenti, tra rifiuto e passione. E prontamente arriva anche la prova della sua autentica condizione: Paride sviene — forse un ricordo della fragilità del personaggio omerico? — ma la donna non riesce ad allontanarsi da lui, come vorrebbe. Prontamente lasciati soli da Amore i due danno vita all'atteso duetto (penultima sezione del n. 14). La qualità della musica è già mozartiana *ante litteram*: dopo l'inizio in do minore il canto di Paride passa al relativo maggiore, mi bemolle, e trova la giusta ispirazione:



Nonostante ciò Elena continua a non voler cedere alle lusinghe di Paride, che rimasto solo canta il suo disinganno nell'ultima sezione, «Adagio», del n. 14, con ampi slanci melodici e fraseggi prolungati nel registro acuto, invocando la morte come qualsiasi disilluso in amore di tutti i tempi. Chiude l'atto terzo un lungo balletto, che s'intreccia per festeggiare il ritorno degli atleti per la gioia del coreografo Noverre, il quale riportò in quest'occasione un discreto successo personale.

Solo nel quarto atto, tramite il lungo recitativo iniziale di Elena intenta a rispondere alla lettera di Paride, apprendiamo il vero impedimento alla fuga d'amore con Paride, cioè il suo fidanzamento. Nel terzetto seguente (n. 16) fra i protagonisti la tonalità oscilla tra il fa minore, per gli accenti dolenti degli amanti (ancora una volta improntati al miglior languore dello stile napoletano), e il relativo maggiore, la bemolle, che serve ad Amore per sdrammatizzare prontamente la situazione. Il brano è musicalmente riuscito, anche per l'abilità dimostrata da Gluck nell'intrecciare le tre voci, ma risolve in un duetto in fa maggiore, in cui gli amanti cantano un loro imprecisato presagio di futura sciagura che non risulta del tutto giustificato drammaticamente. Occorre il solito, lungo recitativo seguente per spiegare la trama mitologica e l'intervento di Citerea e di Venere. Dopo la bella aria di Paride (n. 17) Elena conclude l'atto rivelando a se stessa la contraddittorietà dei suoi sentimenti. Il suo recitativo e aria (n. 18) è privo di vera ispirazione melodica e di efficacia drammatica.

Il quinto e ultimo atto mostra la reazione di Elena alla finta partenza di Paride, espediente ideato da Amore. Ma la sua aria (n. 20) non mantiene le premesse del drammatico recitativo che la precede: una melodia leggera si snoda, in do maggiore, in tono

di ammaestramento morale. Certo i banali endecasillabi di Calzabigi non potevano fornire al musicista l'ispirazione decisiva:

Donzelle semplici, no non credete
A quelle lagrime, che voi vedrete
Sugli occhi spargersi del traditor.

Essi sembrerebbero essere più adatti, invece, ad esprimere il disincanto di una vecchia nutrice dell'opera veneziana del Seicento.

La situazione si risolveva musicalmente con il recitativo di Pallade (n. 22) accompagnato dal tema già udito nell'*Ouverture*. L'aria della dea appartiene al genere di procella, già molto in voga nel teatro musicale barocco, proposto nell'usuale tonalità di re maggiore. Ma il brano cede, rispetto a esempi molto più vetusti, per la troppa semplicità del canto, sfrondata di tutti gli elementi virtuosistici atti a destare meraviglia e ad evocare l'immagine della tempesta colla linea vocale. Le minacce della dea perdono così buona parte del loro fondamento. La predizione dell'incendio di Troia, in questa situazione pare quindi poco giustificata: non c'è il rapimento di Elena dal tetto coniugale, né adulterio. Immediatamente prima della comparsa di Pallade, infatti (finale del recitativo n. 21), Elena aveva detto al tenace Paride:

Ah, vincesti, son tua;
Prendine il pegno!

Elena ha quindi scoperto da sola il suo destino, né persiste sopra la sua felicità amorosa alcun senso necessitante del Fato.

Il lungo e articolato finale (n. 23), nonostante le constatazioni di Elena circa la verità delle predizioni di Cassandra, non scioglie alcun vero nodo drammaturgico. Il coro chiama i due amanti al mare, perché «tranquilla è l'onda». Il loro sereno avvio verso la felicità si fa beffa di tutte le profezie, e risulta importante più che altro sia per l'originale orchestrazione, che impiega «mezzi flauti» e tamburini, oltre agli archi, gli ottoni e i timpani, che per l'effetto dell'acclamata scenografia, con la baia sullo sfondo e le navi pronte per partire. Nella coda del coro finale in do maggiore una figura ostinata di semiminime,

diminuita in crome, culla i due amanti sugli ultimi, infelici ottonarî di Calzabigi:

Vieni al mar! tranquilla è l'onda
Fortunato predator.
Muove i legni aura seconda,
E nocchier vien teco Amor.

NOTE

¹ *Nozze di Figaro* (Wien, Burgtheater 1 maggio 1786), *Don Giovanni* (Prag, Altstädter Nationaltheater 29 ottobre 1787), *Così fan tutte* (Wien, Burgtheater 26 gennaio 1790).

² EINSTEIN, A., *Gluck. La vita. Le opere*, Milano, Bocca 1946.

³ La prima edizione a stampa della partitura fu pubblicata da Trattner a Vienna nel 1770. Gli interpreti principali della prima rappresentazione viennese (una ripresa importante ebbe luogo a Napoli, il 17 dicembre 1777) furono Giuseppe Millico, nel ruolo di Paride, Katharine Schindler in quello di Elena, mentre Theresia Kurz era Amore. Dirigeva le danze il celebre coreografo Noverre.

⁴ Per informazioni più dettagliate cfr. HERIOT, A., *I castrati nel teatro d'opera*, Milano, Rizzoli 1962, *ad vocem*.

⁵ I brani tratti dal suo capolavoro furono inseriti da Gluck nelle *Feste d'Apollo*, trilogia in un prologo e tre atti composta per le nozze di Ferdinando con Maria Amalia, su testo di Frugoni. A quanto risulta *Orfeo* fu rappresentato in modo praticamente integrale come ultimo atto. Fu quindi probabilmente la prima rappresentazione italiana dell'opera, certamente non quella assoluta, come sembra credere Anna Amalie Abert (*L'opera italiana in Storia della Musica, L'età dell'Illuminismo (1745-1790)*, a cura di E. WELLESZ e F. STERNFELD, vol. VII, Milano, Feltrinelli 1976, p. 61), la quale afferma che Millico fu il primo interprete, oltre che di Paride, del ruolo di Orfeo.

⁶ Il modello prescelto furono le opere di Rameau, che vennero tradotte e adattate dal librettista, come nel caso di *Ippolito e Aricia* per Traetta (Parma, 1759).

⁷ I due letterati e librettisti erano nati entrambi a Livorno. Coltellini aveva cinque anni meno di Calzabigi, essendo nato nel 1719. Non subì peraltro dirette influenze francesi prima di scrivere l'*Ifigenia* di Traetta, mentre Calzabigi, prima di recarsi a Vienna, era stato a Parigi dal 1750.

⁸ Con diversi titoli, come *Elena, il Giudizio di Paride, Il Paride, Il pomo d'oro*.

⁹ Il coro n. 1 fu poi utilizzato da Gluck per la versione francese di *Alceste* (1774). Non è l'unico caso di riciclaggio di brani di quest'opera, e del resto era prassi abituale per qualsiasi compositore dell'epoca di Gluck impiegare intensivamente la musica propria e quella d'altri, come autentico valore d'uso.

APPENDICE

La struttura musicale di *Paride ed Elena* (*)

nn.	brano, <i>incipit</i> , sezioni, agogica, tempo	tonalità	organico orchestrale
ATTO PRIMO			
	OUVERTURE [Maestoso ♩], Moderato con espressione 3/4, Allegro 3/8	C, a, C	2 Fl, 2 Ob, Fg, 2 Cr [C], 2 Tr [C], Tp (C-G), archi (2 Vl, Vla, bassi)
1	CORO CON SOLO DI SOPRANO (SATB, S) «Non sdegnar, o bella Venere», Andante 3/8	G	2 Ob, Fg, archi
2	ARIA (PARIDE, S) «Oh del mio dolce ardor bramato oggetto», Moderato C	g	Ob obbligato, archi
3	BALLETTO [Andante] 3/8	B ^b	2 Ob, Fg, archi
4a	ARIA (PARIDE) «Dall'aurea sua stella», 3/4	B ^b	Fg, archi
4b	BALLETTO		Ob obbligato, Fg, archi
5	ARIA (PARIDE) «Spiagge amate ove talora», Moderato C	F	Cr F, archi (Vl, 2 Vle, Bassi)
6	RECITATIVO E DUETTO (AMORE, S, PARIDE) «Stranier la mia Regina a te m'invia... Ma... chi sei? ma come intendi...» Moderato, Andante C	C, F	Ob, archi (2 vl, vla, Bassi)
7	RECITATIVO E ARIA (AMORE) «Felice te che possessor sarai... Nell'idea ch'ei volge in mente» Affettuoso 3/4	E ^b	Fl, Fg, 2 Cr [E ^b], archi

nn.	brano, <i>incipit</i> , sezioni, agogica, tempo	tonalità	organico orchestrale
8	BALLETTO Dolce, con espressione ♩ , Maestoso ♩ , Amabile moderato 3/4, Allegro ♩	c, C, F, B ^b , F	Fl, 2 Ob, Fg, 2 Cr F, archi
ATTO SECONDO			
9	RECITATIVO E TERZETTO (ELENA, S, PARIDE, AMORE) «Si presenti, mi vegga di Priamo il figlio... Forse più d'una beltà» Moderato C, Andante 3/4	C, G	2 Cr [G], archi
10	RECITATIVO E ARIA (PARIDE) «Tutto qui mi sorprende... Le belle immagini d'un dolce amore» Andante grazioso, Adagio, Andante 2/4	f, E ^b , f	2 Fg, archi
ATTO TERZO			
11	RECITATIVO, CORO, ARIA CON CORO (ELENA, SATB, T) «Prence, la tua presenza il popolo di Sparta è accinto a festeggiar... Dalla Reggia rilucente... Negli strali, nell'arco possente» Maestoso ♩ , Andante C	C, d-F, C	2 Ob, 2 Cr [C], 2 Tr [C], Tp [C-G], archi (2 Vl, Vla, Bassi; Vl, 4 Vle, Bassi)
12	ARIA PER GLI ATLETI Spiritoso 3/4	a	2 Ob, archi (2 Vl, Vla, Bassi)
13	RECITATIVO E CORO DEGLI ATLETI (ELENA, SATB) «Non più... Lodi al Nume nell'arco possente», Andante C	C	2 Ob, 2 Cr [C], 2 Tr [C], Tp (C-G), archi

nn.	brano, <i>incipit</i> , sezioni, agogica, tempo	tonalità	organico orchestrale
14	RECITATIVO E ARIA (PARIDE, ELENA, AMORE) DUETTO (PARIDE ED ELENA) «Per te, Signor... Quegli occhi belli... Fingere più non so» Moderato 3/4-C-3/4, Andante-Adagio C	A, c	Arpa, archi; 2 Ob, 2 Cr [E ^b], archi
15	BALLETTO Maestoso [Marcia], C, Ciaccona 3/4, Gavotta ♪, Ciaccona 3/4	C, C, G-g, C	2 Ob, 2 Fg, 2 Cr [C], 2 Tr [C], Tp (C-G), archi
ATTO QUARTO			
16	RECITATIVO, TERZETTO (ELENA, AMORE, PARIDE), DUETTO (PARIDE ED ELENA) «Temerario! e non basta il rigore... Ah, lo veggio, ad ingannarmi... Non lontana esser già parmi», Andante C, Andante spiritoso 6/8	f-A ^b , F	archi
17	ARIA (PARIDE) «Di te scordarmi e vivere», Andante - Adagio - Andante C	E ^b	2 Cr [E ^b], archi
18	RECITATIVO E ARIA (ELENA) «Lo temi... Lo potrò! Ma frattanto, oh infelice», Moderato - Andante C	D	2 Ob, archi
ATTO QUINTO			
19	RECITATIVO (AMORE, ELENA) «Elena a me s'asconde»		archi
20	ARIA (ELENA) «Donzelle semplici, no non credete», Andante - Adagio - Andante 3/4	C	2 Cr [C], 2 Tr [C], Tp (C-G), archi

nn.	brano, <i>incipit</i> , sezioni, agogica, tempo	tonalità	organico orchestrale
21	RECITATIVO (AMORE, ELENA, PARIDE) «Consolati, o Regina»		archi
22	RECITATIVO, ARIA CON CORO (PALLADE, S, SATB) «T'inganni... Va coll'amata in seno» Allegro - Più moderato - Andante C	D-b-D	2 Cr [D], archi
23	FINALE (PARIDE, ELENA, AMORE, SATB) «Che udii... L'amo! L'Adoro!... Sempre a te sarò fedele... Vieni al mar, tranquilla è l'onda» Moderato 3/4, Allegro 3/8, Andante 3/8, Andante 3/4 - Allegro 2/4 - Andante C	G, C F-C	2 Fl piccoli, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cr [C], 2 Tr [C], Tp (C-G), tamburini, archi

TABELLA DELLE ABBREVIAZIONI

TONALITÀ		STRUMENTI		
a	= la minore	Cr	= Corno-i	(*)
A	= la maggiore	Fg	= Fagotto-i	Questa tabella riportata in appendice è ricavata dallo spartito di <i>Paride ed Elena</i> (Leipzig, Peters s.d.) e da un'ottima partitura d'uso manoscritta, databile ai primi anni del XIX sec., conservata presso la sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma (SL 170-71, 1233-34), che desidero ringraziare nella persona del dott. Pavarani).
A ^b	= la bemolle maggiore	Fl	= Flauto-i	
b	= si minore	Ob	= Oboe-i	
B ^b	= si bemolle maggiore	Tp	= Timpani	
c	= do minore	Tr	= Trombe	
C	= do maggiore	Vl	= Violini	
d	= re minore	Vla	= Viole	
D	= re maggiore	VOCI		
E ^b	= mi bemolle maggiore	A	= contralti	
f	= fa minore	B	= bassi	
F	= fa maggiore	S	= soprano-i	
g	= sol minore	T	= tenore-i	
G	= sol maggiore			