

FONDAZIONE ROSSINI PESARO



EDIZIONE CRITICA DELLE OPERE DI

GIOACHINO ROSSINI

SEZIONE SETTIMA - PÉCHÉS DE VIEILLESSE

VOLUME 2 ALBUM FRANÇAIS - MORCEAUX RÉSERVÉS

DIRETTORE DELL'EDIZIONE

PHILIP GOSSETT

COMITATO DI REDAZIONE

BRUNO CAGLI
ALBERTO ZEDDA

MEMBRI ASSOCIATI

PATRICIA BRAUNER
PAOLO FABBRI



FONDAZIONE ROSSINI PESARO

ALBUM FRANÇAIS MORCEAUX RÉSERVÉS

DI
GIOACHINO ROSSINI

A CURA DI
ROSSANA DALMONTE



FONDAZIONE ROSSINI PESARO 1989

INDICE

VIII	Tavola delle abbreviazioni
IX	Tavola delle fonti principali
XI	Premessa
XIII	Criteri dell'edizione
	Prefazione
XVII	I. Notizie storiche e fonti dell'edizione
XXXV	II. Problemi particolari
XXXIX	Indice dei pezzi

Album français

1	<i>Album français</i>
143	Appendice all' <i>Album français</i>

Morceaux réservés

191	<i>Morceaux réservés</i>
299	Appendice ai <i>Morceaux réservés</i>

COMMENTO CRITICO

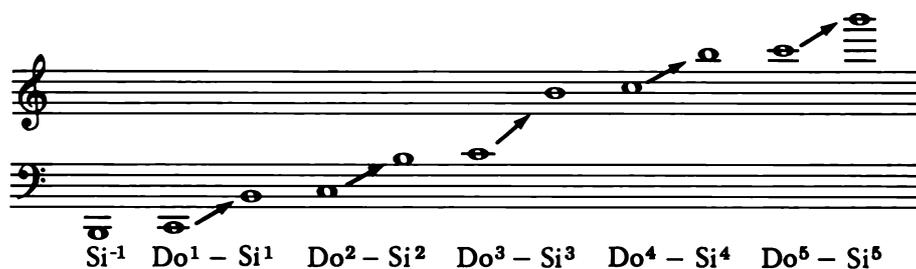
315	I. Fonti
323	II. Note critiche

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

AF	Album français	MS	Mezzo soprano(i)
B	Basso(i)	N., Nn.	numero, numeri
Bar	Baritono(i)	Org	Organo
c.	circa	Ped	pedale
C	Contralto(i)	Pf	Pianoforte
cfr.	confrontare	pg., pgg.	pagina, pagine
cm.	centimetri	r	recto
es.	esempio	S	Soprano(i)
f., ff.	folio, folii	sg., sgg.	seguito, seguiti
Har	Harmonium	T	Tenore(i)
m.d.	mano destra	Tamb	Tambour(s)
mm.	millimetri	Tt	Tam-tam
m.s.	mano sinistra	v	verso
MR	Morceaux réservés		

Ⓛ, Ⓜ, ecc. si riferiscono al primo, secondo, ecc. tempo della battuta.

Le note musicali sono citate seguendo il sistema sotto esposto:



Il segno «+» fra due o più note indica che le medesime costituiscono un accordo. Il segno «-» indica che le note sono in successione.

«Nota(e)» con la N maiuscola si riferisce alle annotazioni del Commento Critico.

TAVOLA DELLE FONTI PRINCIPALI

Lettura delle sigle

Davanti alle abbreviazioni di città e d'editore si impiegano «m», «p», «t» ed «e» con i seguenti significati: «m» sta per «fonte manoscritta» (anche con interventi autografi); «p» sta per «parti manoscritte»; «t» sta per «fonte manoscritta del testo poetico»; «e» sta per «estratto» (es. eHR = estratto Hutchings & Romer).

Autografi

- A (o A1) Autografi di AF 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 3a, 7a, 10a e di MR 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, Pesaro, Fondazione Rossini
A2 Autografo di MR 2, Firenze, Conservatorio, B.3806
A2 Autografo di MR 11a, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, UU 58

Manoscritti con interventi autografi

- mH Manoscritti di AF 2, 3, 4, 5, 7, 10, 12, 12a e di MR 1, 3, 9, 11, 12, 7a, Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University
mP Manoscritti di AF 9, 12 e di MR 4, 7, Pesaro, Fondazione Rossini

Altro manoscritto

- mMI Manoscritto molto posteriore di AF 9a, *Mi lagnerò tacendo*, Milano, Museo teatrale alla Scala, Ms. Mus. 7

Parti con interventi autografi

- pH Parti di AF 5, 10, 12, 12a e di MR 11, Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University

Altre parti preparate interamente dai copisti rossiniani

Parti di AF 4, 6 e di MR 11, 12, Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University

Manoscritti del testo poetico

- tBC Manoscritto autografo di Gioachino Rossini per la poesia provvisoria di MR 5, collezione privata, Bruno Cagli, Roma
tP Manoscritti autografi di Émilien Pacini per la poesia di AF 3 e di MR 3, 5, 8, 9, Pesaro, Fondazione Rossini

Estratti a stampa

- eHR Hutchings & Romer, Londra. Edizioni (1873) di MR 4, 6, 10
eHF Heugel & Fils, Parigi. Edizione (c. 1880-1885) di AF 11 col titolo: *La Plainte d'une mère. Chant du Tyrol*

INDICE DEI PEZZI

ALBUM FRANÇAIS

N. 1	Toast pour le nouvel an (Ottettino) (2 Soprani, 2 Contralti, 2 Tenori, 2 Bassi)	3
N. 2	Roméo (Ténor e Piano)	15
N. 3	La Grande Coquette (Ariette Pompadour) (Soprano e Piano)	27
N. 4	Un Sou Complainte à deux voix (Ténor, Baryton e Piano)	38
N. 5	Chanson de Zora La Petite Bohémienne (Mezzo Soprano e Piano)	49
N. 6	[La Nuit de Noël] La notte del Santo Natale (Pastorale) (Basso solo, 2 Soprani, 2 Contralti, 2 Tenori, 2 Baritoni, Piano ed Harmonium)	63
N. 7	Le Dodo des enfants (Mezzo Soprano e Piano)	84
N. 8	Le Lazzarone Chansonette de Cabaret (Baryton e Piano)	92
N. 9	Adieux à la vie! Élégie (sur une seule note) (Chant e Piano)	103
N. 10	Soupirs et sourire (Nocturne) (Soprano, Ténor e Piano)	110
N. 11	L'Orpheline du Tyrol Ballade élégie (Mezzo Soprano e Piano)	120
N. 12	Chœur de chasseurs démocrates (Ténor I, Ténor II, Baryton, Basse, 2 Tambours e Tam-tam)	127

APPENDICE ALL'ALBUM FRANÇAIS

N. 3a	Mi lagnerò tacendo (Canto e Pianoforte)	145
N. 7a	Dodo des enfants [Mi lagnerò tacendo] Ariette (Mezzo Soprano e Pianoforte)	156
N. 9a	Mi lagnerò tacendo (sopra una sola nota) (Canto e Pianoforte)	162
N. 10a	Il cipresso, e la rosa (ossia Allegrezza e Melanconia) Notturmo (Soprano, Tenore e Piano)	166
N. 12a	Chœur de chasseurs (Ténor I, Ténor II, Baryton, Basse, 2 Tambours e Tam-tam)	176

MORCEAUX RÉSERVÉS

N. 1	Chœur Quelques Mesures de Chant Funèbre A mon pauvre ami Meyerbeer (Premiers Ténors, Deuxièmes Ténors, Barytons, Basses e Caisse Roulante)	193
N. 2	L'esule (Canto [Tenore] e Pianoforte)	201
N. 3	Les Amants de Séville (Tirana pour deux voix) (Contralto, Tenore e Piano)	206
N. 4	Ave Maria (Soprano, Contralto, Tenore, Basso ed Orgue)	218
N. 5	Gammes Des Montées et des Descentes Deux Gammes Chinoises, suivies d'une Mélodie analogue [«L'Amour à Pékin»] (Contralto e Piano)	228
N. 6	Le Chant des Titans (Encelade, Hypérion, Cælus, Polyphème 4 fils de Titan, le frère de Saturne) (4 Basses de haute Taille <u>Soli</u> à l'unisson, Piano ed Harmonium ad libitum)	240
N. 7	Preghiera (per otto sole voci) (2 Ténor I, 2 Ténor II, 2 Baryton, 2 Basse)	257
N. 8	Au Chevet d'un mourant (Élégie) (Canto e Piano)	264
N. 9	Le Sylvain (Romance) (Ténor e Piano)	272
N. 10	Cantemus Chœur à 8 voix réelles (2 Soprani, 2 Contralti, 2 Tenori, 2 Bassi)	281
N. 11	Ariette à l'ancienne (Canto e Pianoforte)	287
N. 12	Le Départ des Promis Quatuor Tyrolienne sentimentale (2 Soprani, 2 Contralti e Piano)	290

APPENDICE AI MORCEAUX RÉSERVÉS

N. 7a	Prière à 8 voix (2 Ténor I, 2 Ténor II, 2 Baryton, 2 Basse)	301
N. 11a	Ariette à l'ancienne (Canto e Piano)	308

ALBUM FRANÇAIS
MORCEAUX RÉSERVÉS

ALBUM FRANÇAIS

N.1

Toast pour le nouvel an

(Ottettino)

Allegretto brillante sottovoce

2 Soprani *ff*
En ce jour si doux tous au ren - dez - vous, nou.vel

2 Contralti [*sottovoce*] [*ff*]
[En ce jour si doux tous au ren - dez - vous, nou.vel

2 Tenori [*sottovoce*] [*ff*]
[En ce jour si doux tous au ren - dez - vous, nou.vel

2 Bassi [*sottovoce*] [*ff*]
[En ce jour si doux tous au ren - dez - vous, nou.vel

4

an, sois fê - té par nous; _____ des plai - sirs, des chan.sons, des ca -

an, sois fê - té par nous; _____ des plai - sirs, des chan.sons, des ca -

an, sois fê - té par nous; _____ des plai - sirs, des chan.sons, des ca -

an, sois fê - té par nous; _____ des plai - sirs, des chan.sons, des ca -

7

- deaux, des bon.bons, ac.cou - rez fil . les et gar - çons. _____ L'a . mi .

- deaux, des bon.bons, ac.cou - rez fil . les et gar - çons. _____ L'a . mi .

- deaux, des bon.bons, ac.cou - rez fil . les et gar - çons. _____ L'a . mi .

- deaux, des bon.bons, ac.cou - rez fil . les et gar - çons. _____ L'a . mi .

10

- tié, le ten-dre a-mour, tour à tour, fê-te - ront de ce beau jour le re-tour; aux re -

- tié, le ten-dre a-mour, tour à tour, fê-te - ront de ce beau jour le re-tour; aux re -

- tié, le ten-dre a-mour, tour à tour, fê-te - ront de ce beau jour le re-tour; aux re -

- tié, le ten-dre a-mour, tour à tour, fê-te - ront de ce beau jour le re-tour; aux re -

14

- pas jo - yeux, jeu - nes cœurs, vins vieux, n'est-ce pas le bon-heur des

- pas jo - yeux, jeu - nes cœurs, vins vieux, n'est-ce pas le bon-heur des

- pas jo - yeux, jeu - nes cœurs, vins vieux, n'est-ce pas le bon-heur des]

- pas jo - yeux, jeu - nes cœurs, vins vieux, n'est-ce pas le bon-heur des

17

f *ppp*
cieux? _____ Com - pa - gnons, à longs traits bu - vons, com - pa -

f *ppp* []
cieux? _____ Com - pa - gnons, à longs traits bu - vons, com - pa -

f [] *[ppp]* []
cieux? des cieux? À longs traits bu - vons, [com - pa -

f *ppp* []
cieux? _____ Com - pa - gnons, à longs traits bu - vons,] com - pa - gnons, com - pa -

20

- gnons, é - pui - sons les fla - cons, trin - quons.

- gnons, é - pui - sons les fla - cons, les fla - cons,] com - pa - gnons, trin - quons.

- gnons, é - pui - sons les fla - cons,] com - pa - gnons, trin - quons.

- gnons, é - pui - sons, é - pui - sons les fla - cons, les fla - cons, com - pa - gnons, trin - quons.

24

Ô Vier - ge mè - re, sois nous pros - pè - re,

[Ô Vier - ge mè - re, sois nous pros - pè - re,

[Ô Vier - ge mè - re, sois nous pros - pè - re,

[Ô Vier - ge mè - re, sois nous pros - pè - re,

28

gar - de sur ter - re nos fils bé - nis, _____ Vier - ge

gar - de sur ter - re nos fils bé - nis, _____] Vier - ge

gar - de sur ter - re nos fils bé - nis, _____ Vier - ge

gar - de sur ter - re nos fils bé - nis, _____ Vier - ge

33 *pppp*
 mè - re, sois pros - pè - re, Vier - ge,
 mè - re, sois pros - pè - re, Vier - ge, [*pppp*]
 mè - re, sois pros - pè - re, Vier - ge, [*pppp*]
 mè - re, sois pros - pè - re, Vier - ge, [*pppp*]

37 *sottovoce*
 Vier - ge. En ce [*sottovoce*]
 Vier - ge. [En ce [*sottovoce*]
 Vier - ge.] [En ce [*sottovoce*]
 Vier - ge.] [En ce

41 *ff*
 jour si doux tous au ren - dez - vous, nou - vel an, sois fê - té par
 jour si doux tous au ren - dez - vous, nou - vel an, sois fê - té par [*ff*]
 jour si doux tous au ren - dez - vous, nou - vel an, sois fê - té par [*ff*]
 jour si doux tous au ren - dez - vous, nou - vel an, sois fê - té par [*ff*]

44

nous; des plai - sirs, des chan - sons, des ca - deaux, des bon - bons, ac - cou -

nous; des plai - sirs, des chan - sons, des ca - deaux, des bon - bons, ac - cou -

nous; des plai - sirs, des chan - sons, des ca - deaux, des bon - bons, ac - cou -

nous; des plai - sirs, des chan - sons, des ca - deaux, des bon - bons, ac - cou -

47

- rez fil - les et gar - çons. L'a - mi - tié, le ten - dre a -

- rez fil - les et gar - çons. L'a - mi - tié, le ten - dre a -

- rez fil - les et gar - çons. L'a - mi - tié, le ten - dre a -

- rez fil - les et gar - çons. L'a - mi - tié, le ten - dre a -

50

- mour, tour à tour, fê - te - ront de ce beau jour le re - tour; aux re -

- mour, tour à tour, fê - te - ront de ce beau jour le re - tour; aux re -

- mour, tour à tour, fê - te - ront de ce beau jour le re - tour; aux re -

- mour, tour à tour, fê - te - ront de ce beau jour le re - tour; aux re -

53

- pas jo - yeux, jeu - nes cœurs, vins vieux, n'est - ce pas le bon - heur des

- pas jo - yeux, jeu - nes cœurs, vins vieux, n'est - ce pas le bon - heur des

- pas jo - yeux, jeu - nes cœurs, vins vieux, n'est - ce pas le bon - heur des

- pas jo - yeux, jeu - nes cœurs, vins vieux, n'est - ce pas le bon - heur des

56

f *sf*
cieux? Oui pour nous tous c'est l'i - ma - ge des cieux.

f *sf*
cieux? Oui pour nous tous c'est l'i - ma - ge des cieux.]

f *sf*
cieux? Oui pour nous tous c'est l'i - ma - ge des cieux.]

f *sf*
cieux? Oui pour nous tous c'est l'i - ma - ge des cieux.]

59 *ppp*

ppp
Tra la la la la la, tra la la la la la, que le cham - pa - gne é - cu -

ppp
[Tra la la la la la, tra la la la la la, que le cham - pa - gne é - cu -

ppp
[Tra la la la la la, tra la la la la la, que le cham - pa - gne é - cu -

ppp
[Tra la la la la la, tra la la la la la, que le cham - pa - gne é - cu -

62

- mant, pé - til.lant mous.se, tra la la la la la, tra la la la la la,
 - mant, pé - til.lant mous.se, tra la la la la la, tra la la la la la,
 - mant, pé - til.lant mous.se, tra la la la la la, tra la la la la la,
 - mant, pé - til.lant mous.se, tra la la la la la, tra la la la la la,

65

le vrai bon.heur il est là. Oh Vier - ge.
 le vrai bon.heur il est là. Oh Vier - ge.
 le vrai bon.heur il est là. Oh Vier - ge.
 le vrai bon.heur il est là. Oh Vier - ge.

68 *ppp*

Tra la la la la la, tra la la la la la, l'heu - re qui vient fuit dé .
 Tra la la la la la, tra la la la la la, l'heu - re qui vient fuit dé .
 Tra la la la la la, tra la la la la la, l'heu - re qui vient fuit dé .
 Tra la la la la la, tra la la la la la, l'heu - re qui vient fuit dé .

71

-jà, pas-sons-la dou-ce, tra la la la la la, tra la la la la la,
 -jà, pas-sons-la dou-ce, tra la la la la la, tra la la la la la,
 -jà, pas-sons-la dou-ce, tra la la la la la, tra la la la la la,]
 -jà, pas-sons-la dou-ce, tra la la la la la, tra la la la la la,

74

oui le bon-heur il est là, _____ il est là, _____
 oui le bon-heur il est là, _____ il est là, _____
 oui le bon-heur il est là, _____ [il est là, _____
 oui le bon-heur il est là, _____ il est là, _____

78

il est là, _____ ah! _____ ah!
 il est là, _____ ah! _____ ah!
 il est là, _____ ah! _____ ah!
 il est là, _____ ah! _____ ah!

82 *sottovoce*

En ce jour si doux tous au
[*sottovoce*]

[En ce jour si doux tous au
[*sottovoce*]

[En ce jour si doux tous au
[*sottovoce*]

[En ce jour si doux tous au

86 *ff* *pp*

ren - dez - vous, nou - vel an, sois fê - té par nous; des plai -
[*ff*] [*pp*]

ren - dez - vous, nou - vel an, sois fê - té par nous; des plai -
[*ff*] [*pp*]

ren - dez - vous, nou - vel an, sois fê - té par nous; des plai -
[*ff*] [*pp*]

ren - dez - vous, nou - vel an, sois fê - té par nous; des plai -

89

- sirs, des chan - sons, des ca - deaux, des bon - bons, ac - cou - rez fil - les et gar -

- sirs, des chan - sons, des ca - deaux, des bon - bons, ac - cou - rez fil - les et gar -

- sirs, des chan - sons, des ca - deaux, des bon - bons, ac - cou - rez fil - les et gar -

- sirs, des chan - sons, des ca - deaux, des bon - bons, ac - cou - rez fil - les et gar -

92 *f* *pp*

- çons. L'a-mi-tié, le ten-dre a-mour, tour à tour, fê-te.

- çons. L'a-mi-tié, le ten-dre a-mour, tour à tour, fê-te.

- çons. L'a-mi-tié, le ten-dre a-mour, tour à tour, fê-te.

- çons. L'a-mi-tié, le ten-dre a-mour, tour à tour, fê-te.

95

- ront de ce beau jour le re-tour; aux re-pas jo-yeux, jeu-nes

- ront de ce beau jour le re-tour; aux re-pas jo-yeux, jeu-nes

- ront de ce beau jour le re-tour; aux re-pas jo-yeux, jeu-nes

- ront de ce beau jour le re-tour; aux re-pas jo-yeux, jeu-nes

98 *f* *pp*

coeurs, vins vieux, n'est-ce pas le bon-heur des cieux? C'est pour

coeurs, vins vieux, n'est-ce pas le bon-heur des cieux? C'est pour

coeurs, vins vieux, n'est-ce pas le bon-heur des] cieux? des

coeurs, vins vieux, n'est-ce pas le bon-heur des cieux? C'est pour

101

nous le bon-heur des cieux.

nous le bon-heur des cieux.] Com-pa-gnons, sans fa - çons, ar - ra-chons les bou -

cieux, le bon-heur des cieux. Ar - ra-chons les bou -

nous le bon-heur des cieux.] Sans fa - çons, ar - ra-chons les bou -

104

À nos a - mis bu - vons, trin - quons, —

- chons, é - pui-sons les fla - cons, fes - toy - ons et trin - quons, com - pa - gnons, sans fa -

- chons, a - mis, trin - quons,

- chons, é - pui-sons les fla - cons, fes - toy - ons et trin - quons, sans fa -

107

à nos a - mis bu - vons, trin - quons, —

- çons, ar - ra-chons les bou - chons, é - pui-sons les fla - cons, fes - toy - ons et trin -

ar - ra-chons les bou - chons, a - mis, trin -

- çons, ar - ra-chons les bou - chons, é - pui-sons les fla - cons, fes - toy - ons et trin -

110 *pp.*

— sans fa - çons, les bou - çons, les fla -

[pp]

- quons, [sans fa - çons, les bou - çons, é - pui - sons les fla -

[pp]

- quons, [sans fa - çons, les bou - çons, les fla -

[pp]

- quons, com - pa - gnons, sans fa - çons, ar - ra - çons les bou - çons, é - pui - sons les fla -

113

- cons, et trin - quons, é - pui - sons les fla - cons, é - pui - sons les fla -

- cons, fes - toy - ons et trin - quons, é - pui - sons les fla - cons, é - pui - sons les fla -

- cons, fes - toy - ons et trin - quons, é - pui - sons les fla - cons, é - pui - sons les fla -

- cons, fes - toy - ons et trin - quons, é - pui - sons les fla - cons, é - pui - sons les fla -

116 *fff* *fff* 119

- cons: au nou - vel an bu - vons, trin - quons. —

fff *[fff]*

- cons: au nou - vel an bu - vons, trin - quons. —]

fff *[fff]* *[v]*

- cons: au nou - vel an bu - vons, trin - quons. —]

fff *[fff]* *[v]*

- cons: au nou - vel an bu - vons, trin - quons. —]

N.2 Roméo

Allegretto agitato [(M.M. ♩ = 112)] *

Piano

9 Ténor

14

Ju . li . et . te, chère i . do . le, ton si . len . ce me dé .

* L'indicazione metronomica fu aggiunta da Rossini in mH.

18

- so - le, sur tes lè - vres la pa - ro - le suit ton â - me qui s'en -

22

- vo - le; ne peut el - le plus m'en - ten - dre, ce front no - ble, ce cœur

26

ten - dre dans la tom - be va s'é - ten - dre.* Om - bre chè - re dai - gne at -

cresc. *f*

30

- ten - dre, om - bre chè - re dai - gne at - ten - dre, sous la pier - re no - tre

p *sf* *pp*

* Vedi Note.

51

- ce, ah ————— je n'ai qu'u - ne es - pé -

cresc. *sf* *smorz.*

56

- ran - ce: la re - join - dre au fond du tom -

pp

60

- beau. L'a-do - rer c'é-tait ma vi - e, à ma flam - me elle est ra -

ppp

64

- vi - e; dans la tom - be objet d'en - vi - e je l'au - rai bien tôt sui -

68

- vi - e, dans la tom - be ob.jet d'en - vi - e je l'au - rai bien - tôt sui -

72

- vi - e. Ô di - vi - ne Ju.li - et - te, â - me é - tein - te, voix mu -

76

- et - te, où sont - ils ces jours de fê - te, où le chant de la fau -

80

- vet - te s'é - veil - lant sous la fe - nê - tre a - vec l'au - be près de

* Vedi Note.

84

naï - tre? Ton a - mant voy.ait pa - raî - tre dans l'a - zur de tes beaux

88

yeux un ra - yon ve - nu des cieus, un ra - yon ve - nu des

cresc.

92

cieus, ve nu des cieus. _____ Ju - li - et - te, chère i.

sf *sf* *sf* *ppp*

97

- do - le, ton si - len - ce me dé - so - le, sur tes lè - vres la pa -

101

- ro - le suit ton â - me qui s'en - vo - le; ne peut el - le plus m'en -

105

- ten - dre, ce front no - ble, ce cœur ten - dre dans la tom - be va s'é -

109

- ten - dre. Om - bre chère dai - gne at - ten - dre, om - bre chère dai - gne at -

113

- ten - dre, sous la pier - re no - tre cen - dre froid en - sem - ble doit des -

117

- cen - dre; mort cru - el - le viens me pren - dre car le jour est un flé -

121

- au, plus d'es - poir pour — Ro - mé - o, non, —

125

— non, non, non, non, non, non, non! Dieu, — pi - tié pour

riten. *In tempo* *sf*

[In tempo]

col canto *sf* *smorz.*

130

ma souf - fran - ce, ah —

sf *pp* *cresc.* *sf*

134

je n'ai qu'une espérance

sf

pp

smorz.

138

ce: la re-joindre au fond du tombeau. L'ado-

ppp

142

- rer c'était ma vie, à ma flamme elle est ravie; dans la

ppp

146

tombe objet d'envie je l'aurai bientôt suivie, dans la

cresc.

150

tom . beo . jet d'en . vi . e je l'au . rai bien . tôt sui . vi . e. Ô di .

f *smorz.*

154

. vi . ne Ju . li . et . te, â . me é . tein . te, voix mu . et . te, en . tends .

pp

158

. tu mes cris, mes pleurs? Dieu d'a . mour, Dieu de jus . ti . ce, à mes

pp

162

vœux ah sois pro . pi . ce, mets un ter . me à mon sup . pli . ce, mets un

ppp

166

ter - me à mon sup - pli - ce: que la mort nous ré - u - nis - se dans l'ex -

cresc. *smorz.*

170

- ta - se — ou les dou - leurs. Dieu d'a - mour, Dieu de jus - ti - ce, à mes

pp

174

voeux ah sois pro - pi - ce, mets un ter - me à mon sup - pli - ce, mets un

ppp *cresc.*

178

ter - me à mon sup - pli - ce: que la mort nous ré - u - nis - se dans l'ex -

f *smorz.*

182

ff

. ta . se — ou les dou . leurs. Ô mort cru . el . le

186

viens me pren . dre, viens dé . li . vre

190

Ro . mé . o; et toi chè . re om . bre dai . gne at . ten . dre, je te

194

suis dans le tom : beau. —

198

fff

N.3

La Grande Coquette

(Ariette Pompadour)

Allegretto [(M.M. ♩ = 88)]*

(Paroles d'Émilien Pacini)

Piano

5

10

15

20

* L'indicazione metronomica fu aggiunta da Rossini in mH.

** A = re³ - re² - re³; vedi Note.

25 *smorzando* *p* *pp*

30 *f* *pp*

35 Soprano *stacc.*

La per - le des co - quet - tes ne fait que des con -

40 *f* *tr*

- què - tes dans ses ri - ches toi - let - tes aux me - nu - ets de Cour. Pour

45

f *pp*

moi tour . nent les tê . tes, les cœurs sont pris d'a . mour. Et je crois

49

ff *pp*

mê . me qu'un beau jour j'ai fait trem . bler Pom . pa . dour, et je crois

53

ff *fff*

mê . me qu'un beau jour j'ai fait trem . bler Pom . pa . dour. La

57

p

Pom . pa . dour!.. Dans u . ne bel . lei .

61

- vres - se plus d'un marquis s'em - pres - se à m'of - frir sa ten -

65

- dres - se... je les dé-dai - gne tous.

69

[f] En vain cha - cun m'im - plo - re, me

74

ju - re qu'il m'a - do - re à ge - noux..... Je

* Vedi Note.

** L'articolazione, di Rossini, viene derivata da mH.

78

veux que l'on m'ad - mi - re, pour moi que l'on sou - pi - re; de

82

l'a - mour que j'ins - pi - re, de ce brû - lant dé - li - re moi

86

je ne sais que ri - re. Ma foi! tant pis pour eux! ma foi!

90

tant pis pour eux! ma foi! tant pis pour eux! Mal -

94 *cresc.*

- heur aux a - mou - reux! mal - heur! mal -

98 *f* *ff* *stacc.*

- heur aux a - mou - reux! La

102 *pp*

per - le des co - quet - tes ne fait que des con - quê - tes dans

106 *f tr*

ses ri - ches toi - let - tes aux me - nu - ets de Cour. Pour

110

f *tr* *p* [*p*]

moi tour - nent les tê - tes, les cœurs sont pris d'a - mour. Et je crois

114

[.] *ff* [*v*] *p* [*p*]

mê - me qu'un beau jour j'ai fait trem - bler Pom - pa - dour, et je crois

118

[.] *ff* [*v*] [*fff*]

mê - me qu'un beau jour j'ai fait trem - bler Pom - pa - dour. La

122

p

Pom - pa - dour!.. À plus d'u - ne ri -

126

- va - le je fus sou-vent fa - ta - le; ma grâ - ce tri - om -

130

- pha - le a sé-duit maint ga - lant, co - quet - te sans é -

134

- ga - le qu'on n'ai - me qu'en trem - blant.

138

On pleu - re, on se dé -

142

- so - le aux pieds de son i - do - le vai - ne -

146 *[p]*

- ment. A - vec in - dif - fé - ren - ce j'ai - me à voir la souf -

150 *p*

- fran - ce d'un cœur sans es - pé - ran - ce, en proie à la dé -

154 *p*

- men - ce im - plo - rant ma clé - men - ce, mais sans me dés - ar -

* Vedi Note.

158 *ff*

. mer... Non je ne veux ja . mais ai . mer, non je ne veux ja . mais ai .

162

. mer: je ne veux pas ai . mer. Bril . lants Sei . gneurs, mu . guets de

166 *sf*

Cour, pour vous _____ ja . mais d'a . mour, bril . lants Sei . gneurs, mu . guets de

170 *sf* [*ff*]

Cour, pour vous _____ ja . mais d'a . mour. Et si vous me fai . tes la

174

cour, n'es - pé - rez nul re - tour, et si vous me fai - tes la cour, n'es -

179

- pé - rez nul re - tour: pour vous ja - mais, ja - mais d'a -

sff

184

- mour!...

ff

189

pp

193

N.4

Un Sou

Complainte à deux voix

Andantino [(M.M. ♩=88)] *

Piano

ppp

legato

5 Ténor *ppp*

Pi - tié pour la mi - sè - re d'un fils et d'un vieux

Baryton [*ppp*]

Pi - tié pour la mi - sè - re d'un fils et d'un vieux

9

pè - re. *f* et *p* nous er - rons, hé -

pè - re. L'om - bre éteint leur pau - piè - re

* L'indicazione metronomica fu aggiunta da Rossini in mH.

25

- té. Pas_sants, mes_sieurs,mes_da - mes, vo_yez leur pau_vre -

cresc.

29

In tempo

riten.

ff

pp

In tempo

Pour nous ja_mais l'au -

- té, chré_tiens,par cha_ri - té, vo_yez leur pau_vre_té.

ff [*riten.*]

[*In tempo*]

33

- ro_re n'al_lu - me son flam_beau; le jour qui vient d'é -

37

ff *riten.* *pp*

. clo - re c'est la nuit du tom.beau. Le jour pour vous si beau, pour nous c'est le tom.

cresc. *ff* *[riten.]* *p*

41 *In tempo*

. beau. Un sou, _____ un

Un sou, _____ un sou, _____

[In tempo] *pp* *cresc.* *f*

45 *ff* *pp*

sou, un sou. _____ Pi - tié pour la mi - sè - re d'un

un sou. _____ Pi - tié pour la mi - sè - re d'un

[ff] *[pp]*

sf *ppp*

49

fils et d'un vieux pè - re. et —

fils et d'un vieux pè - re. L'om - bre éteint leur pau - piè - re

53

— nous er - rons, hé - las, sans sa - voir où. Un sou. —

Don - nez leur un sou.

57

— Pri - vés de la lu - miè - re, ah! don - nez leur un

Pri - vés de la lu - miè - re, ah! don - nez leur un

61

sou.

sou.

pp

65

mf

[mf]

Vous qui de la na . tu . re ad . mi . rez _____ la pa .

Vous qui de la na . tu . re ad . mi . rez _____ la pa .

loco

69

. ru . re, _____ sa . vez . vous ce qu'en . du . re l'a . veu . gle ay . ant bien

. ru . re, _____ sa . vez . vous ce qu'en . du . re l'a . veu . gle ay . ant bien

loco

73

faim? La mort se . rait moins du . re que cet . te nuit sans

faim? La mort se . rait moins du . re que cet . te nuit sans

[simile]

77

fin. Mon pè . re se dé . so . le, sa

fin.

cresc.

80

plain . te me rend fou.

Pour nous la moin . dre o . bo . le se .

f

smorz.

pp

cresc.

84

Un sou, — un

rait — l'or du Pé - rou. Un sou, —

f *sf* *sf* *sf* *loco*

88

sou, — un sou. — Pi - tié pour la mi -

[v] un sou, un sou. — Pi - tié pour la mi -

ff *pp* *[ff]* *[pp]*

92

- sè - re d'un fils et d'un vieux pè - re.

- sè - re d'un fils et d'un vieux pè - re. L'om -

f *f*

95

f et nous er - rons, hé -

p

p bre é - teint leur pau - pié - re

f *p*

98

f Un sou. Pri -

pp

pp

f Pri -

pp

las, sans sa - voir où. Don - nez - leur un sou. Pri -

sf *p* *sf* *p* *pp*

102

ff

ff

ff

-vés de la lu - miè - re, ah! don - nez nous un

ff

-vés de la lu - miè - re, ah! don - nez nous un

105 *[pp]*

sou. Un seul a . mi fi . dè . le ja . dis gui . dait nos

sou. Un sou, _____

ppp *cresc.*

109 *ff* *pp*

pas, ma voix en vain l'ap . pel . le: Mé . dor n'est

un sou, _____ un sou. _____

f *smorz.*

112

plus, hé . las. Du chien qu'i . ci je pleu . re a . che .

Mé . dor n'est plus, hé . las. Mé . dor, _____

pp *cresc.*

116 *ff*

- tez le li - cou; c'est no - tre der - nière

Mé - dor, un

Detailed description: This system contains measures 116, 117, and 118. The vocal line starts with a forte (ff) dynamic. The lyrics are "- tez le li - cou; c'est no - tre der - nière". The piano accompaniment features triplets of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

119 *pp*

heu - re, je vous le vends: un sou, un

sou, je vous de - man - de un sou, un

smorz. *pp*

Detailed description: This system contains measures 119, 120, 121, and 122. The vocal line begins with a piano (pp) dynamic. The lyrics are "heu - re, je vous le vends: un sou, un sou, je vous de - man - de un sou, un". The piano accompaniment includes a *smorz.* (smorzando) marking and a *pp* dynamic. It features triplets of eighth notes in the right hand.

123 127

sou, un sou.

sou, un sou.

morendo

Detailed description: This system contains measures 123, 124, 125, 126, and 127. The vocal line continues with the lyrics "sou, un sou." and "sou, un sou.". The piano accompaniment features a *morendo* (diminuendo) marking and concludes with a double bar line.

N.5
Chanson de Zora
La Petite Bohémienne

Allegretto [(M.M. ♩. = 112)]*

(Paroles d'Émile Deschamps)

Piano

ff [*pp*]

10 Mezzo Soprano

Gens de la plai . ne ou de l'â-premon.

pp

. ta - gne, je ne sais pas d'où je viens, où je

* L'indicazione metronomica fu aggiunta da Rossini in mH.

19

vais; je trou-ve, hé-las, _____

ff *pp*

24

mê-me en vo-tre Bre-ta-gne, le temps, la rou-te

ff *p*

28

ritenuto *In tempo*

et le sort bien mau-vais. Mais _____

[In tempo]

[1] col canto

32

_____ il faut _____ vous plai-re, mais _____

36 *ff*

il faut vous plai - re, ga - gner mon sa - lai -

40 *In tempo*

- re, et Zo - ra sou - ri -

ritenuto *[In tempo]*

sf *smorz.* *p* *pp*

[4] *stacc.*

45

- ra et Zo - ra dan - se - ra et Zo - ra chan - te -

cresc. *ff*

49

- ra, sou - ri - ra, sou - ri - ra, sou - ri - ra, chan - te - ra, chan - te - ra: ah ah ah!

p

* Vedi Note.

53

ah ah ah! ah ah ah! ah ah ah! ah ah ah!

cresc. *ff*

57

pp ritenuto

et Zo-ra dan-se-ra, chan-te-ra, et Zo-ra sou-ri-ra, sou-ri-

p *col canto* *ppp*

61

mf *f In tempo*

-ra, et Zo-ra sou-ri-ra, sou-ri-ra, et Zo-ra dan-se-ra, dan-se-

mf *f* *In tempo*

In tempo *[mf]* *f*

65

ff *sf*

-ra, et Zo-ra chan-te-ra, chan-te-ra: ah! ah!

ff *sf*

* Vedi Note.

69 *pp* *sf*

— et Zo-ra dan-se - ra, dan-se - ra, chan-te - ra: ah! ah!

73 *pp*

— et Zo-ra dan-se - ra, dan-se - ra, chan-te - ra, sou-ri - ra, dan-se - ra, sou-ri - ra, dan-se -

[v]

77 *sf* *a piacere* *In tempo*

- ra, Zo-ra dan-se - ra, chan-te - ra!

col canto *[v]* *[In tempo]* *ff*

81 *pp*

86

91

Au bourg j'ar - ri - ve, on y fait gran-des no - ces;

95

com-me ils sont beaux les joy - eux ma - ri - és!

99

Pour eux trop d'or et ru-bis et car -

104 *ritenuto*

- ros - ses, mais moi je mar - che et nu tête et nu

ff *pp* *col canto* [v]

108 *In tempo*

pieds. Mais _____ je prends — cou.

[*In tempo*]

112

- ra - ge, mais _____ je prends — cou.

116 *ff*

- ra - ge, j'ai cœur _____ à _____ l'ou.vra - ge,

ff *sf* *sf*

120 *In tempo*

et Zo - ra _____ sou.ri - ra _____ et Zo -

ritenuto *[In tempo]*

smorz. *p* *pp* *cresc.*

stacc.

125

- ra _____ dan-se - ra _____ et Zo - ra _____ chan-te - ra, sou - ri - ra, sou - ri -

ff *p*

129

- ra, sou - ri - ra, chan-te - ra, chan-te - ra: ah ah ah! ah ah ah!

cresc.

133

ah ah ah! ah ah ah! ah ah ah! et Zo-ra _____

ff

137 *pp* *ritenuto* *mf*

— dan-se-ra, chan-te-ra, et Zo-ra sou-ri-ra, sou-ri-ra, et Zo-ra sou-ri-

p *col canto* *ppp*

141 *f* *In tempo* *ff*

-ra, sou-ri-ra, et Zo-ra dan-se-ra, dan-se-ra, et Zo-ra chan-te-

In tempo

[mf] *f* *f* *f*

145 *ff* *pp*

-ra, chan-te-ra: ah! ah! et Zo-ra dan-se-

ff *ff* *pp*

149 *ff* *[pp]*

-ra, dan-se-ra, chan-te-ra: ah! ah! et Zo-ra dan-se-

ff *pp*

153 *sf*

ra, dan-se-ra, chan-te-ra, sou-ri-ra, dan-se-ra, sou-ri-ra, dan-se-ra, Zo-ra

157 *a piacere* [In tempo]

dan-se-ra, chan-te-ra!

[v] [In tempo] [a] *col canto* [v] *ff* [a] *pp* [a]

162

167

Cha-que jour-né-e

pp

172

hum.ble vie est la mien - ne; j'en-tends cri - er: "Al-lons, al-

176

- lons, tour.ne à tous vents. A - mu - se.

181

- nous, chante et ris, Bo - hé - mien - ne', quand pleu - rer

185

seu - le est si doux bien sou - vent.

ritenuto [*In tempo*]

pp *col canto* [*In tempo*]

189

Mais _____ j'ai Dieu _____ pour pè - re,

193

mais _____ j'ai Dieu _____ pour pè - re et Dieu _____ me dit: _____ "Es.

[ff]

197

- pè - re".

In tempo

Oui Zo .

ritenuto *[In tempo]*

sf *sf* *smorz.* *p* *pp*

stacc.

202

- ra _____ sou - ri - ra, _____ oui Zo - ra _____ dan - se - ra, _____ oui Zo .

cresc. *ff*

206

- ra _____ chan-te - ra, sou-ri - ra, sou-ri - ra, sou-ri - ra, chan-te - ra, chan-te - ra:

210

ah ah ah! ah ah ah! ah ah ah! ah ah ah! ah ah ah!

215

oui Zo-ra _____ dan-se - ra, chan-te - ra, et Zo-ra sou-ri - ra, sou-ri -

219

- ra, et Zo-ra sou-ri - ra, sou-ri - ra, et Zo-ra dan-se - ra, dan - se -

223 *ff* [^v] *sff* *pp* [^v]

- ra, et Zo-ra chan-te - ra, chan - te - ra: ah! _____ ah! _____ et Zo-ra dan-se -

sf *ff* *sff* *pp*

228 [^v] *sff* *pp*

- ra, dan-se - ra, chan-te - ra: ah! _____ ah! _____ et Zo-ra dan-se -

sff *pp*

232 [^v] *sff*

- ra, dan-se - ra, chan-te - ra, sou-ri - ra, dan-se - ra, sou-ri - ra, dan-se - ra, Zo-ra

sff *sf*

236 [^v] *a piacere* [^v] *[In tempo]* *loco* 240

dan-se - ra, chan-te - ra! _____

[In tempo] *loco* *ff*

col canto

N.6
[La Nuit de Noel]*
La notte del Santo Natale
(Pastorale)

Andantino Pastorale

Otto pastori

2 Soprani

2 Contralti

2 Tenori

2 Baritoni

Vecchio

Basso solo

Piano

ppp

Harmonium

Piano

5

cresc.

* Il titolo francese viene desunto dal catalogo autografo dei *Péchés de vieillesse* nei Fonds Michotte.

Piano

13 Basso solo

Cal - me et sans voi - le — des - cend la nuit, — sui - vons l'É -
 Tu - che a sal - var - ci — scen - di dal ciel — e - ti ri -

Piano

legato

18 Basso

- toi - le — qui nous con - duit. — Là dans la crè - che —
 - co - pri — del - l'u - man vel, — sem - pre pie - to - so, —

Piano

23 Basso

fil - s du Sei - gneur: sur l'her - be frai - che — dort le Sau -
 pro - pi - zio o - gnor, a noi la pa - ce — do - na, o Si -

Piano

28 2 Soprani *sottovoce*

[Hum - bles pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
Or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Contralti *[sottovoce]*

[Hum - bles pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
[Or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Tenori *[sottovoce]*

[Hum - bles pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
Or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Baritoni *[sottovoce]*

Hum - bles pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
[Or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

Basso

- veur.
- gnor.

Piano

Har. *pp*

32 *crescendo*

2 Sop. - pa - gnes! hum - bles pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
- gno - re, or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Con. - pa - gnes! hum - bles pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
- gno - re, or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Ten. - pa - gnes! hum - bles pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
- gno - re, or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Bar. - pa - gnes! hum - bles pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
- gno - re, or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

Har. *crescendo*

36 *ff* *pppp*

2 Sop. - pa - gnes! nos en - fants et nos com - pa - gnes, nos en - fants et nos com -
- gno - re, an - che l'in - no del pa - sto - re, an - che l'in - no del pa -

2 Con. *[ff]* *[pppp]*

2 Ten. *[ff]* *[pppp]*

2 Bar. *[ff]* *[pppp]*

Har. *ff* *pppp*

40

2 Sop.
- pa - gnes, ve - nez tous! a - do - re - mus!
- sto - re gra - to al cie - lo s'al - ze - rà. Les Rois
Or che

2 Con.
- pa - gnes, ve - nez tous! a - do - re - mus!
- sto - re gra - to al cie - lo s'al - ze - rà.]

2 Ten.
- pa - gnes, ve - nez tous! a - do - re - mus!]
- sto - re gra - to al cie - lo s'al - ze - rà. Les Rois
Or che

2 Bar.
- pa - gnes, ve - nez tous! a - do - re - mus!
- sto - re gra - to al cie - lo s'al - ze - rà.]

Piano
[pp] dolce

Har.

44

2 Sop.
Ma - ges
l'au - re,

2 Con.
sont ve - nus
l'on - de, i fior,

2 Ten.
Ma - ges
l'au - re,

2 Bar.
sont ve - nus
l'on - de, i fior,

Piano

47

2 Sop. ren - dre hom - ma - ge
tut - to e - sul - ta

2 Con. à nel Jé -
Si -

2 Ten. ren - dre hom - ma - ge
tut - to e - sul - ta

2 Bar. à nel Jé -
Si -

Piano

50

2 Sop. jour pros - pè - re
an - che l'in - no

2 Con. - sus:
- gnor, jour pros - pè - re
[an - che l'in - no

2 Ten. [jour pros - pè - re
an - che l'in - no

2 Bar. - sus:
- gnor, jour pros - pè - re
[an - che l'in - no

Piano

53

2 Sop. *f*
pour nous tous!
del pa - stor

2 Con. [*f*]
pour del nous tous!
del pa - stor

2 Ten. [*f*]
pour nous tous!
del pa - stor

2 Bar. [*f*]
pour nous tous!
del pa - stor

Piano
cresc. *f* *rallent.*

56

2 Sop. *pp*
En pri - è - re, à ge -
gra - to al cie - lo s'al - ze -

2 Con. [*pp*]
En pri - è - re, à ge -
gra - to al cie - lo s'al - ze -

2 Ten. [*pp*]
En pri - è - re, à ge -
gra - to al cie - lo s'al - ze -

2 Bar. [*pp*]
En pri - è - re, à ge -
gra - to al cie - lo s'al - ze -

Piano
In tempo *pp*

60

2 Sop. *pp*
 . noux!
 . rà. Hum - bles
 Or che

2 Con. [*pp*]
 . noux!
 . rà. Hum - bles
 Or che

2 Ten. [*pp*]
 . noux!
 . rà. Hum - bles
 Or che

2 Bar. [*pp*]
 . noux!
 . rà. Hum - bles
 Or che

Basso

Cal - me et sans voi - le des - cend la nuit,
 Tu che a sal - var - ci - scen - di dal ciel

Piano *pp* *f* *ff*
 [*legato*]

Har. *pp*

64 *crescendo* *f*

2 Sop. pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Con. pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Ten. pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Bar. pâ - tres des mon - ta - gnes des - cen - dons dans ces cam -
l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

Har. *crescendo* *f*

67 *ppp*

2 Sop. - pa - gnes! nos en - fants et nos com - pa - gnes, ve - nez tous! a - do - re -
- gno - re, an - che l'in - no del pa - sto - re gra - to al cie - lo s'al - ze -

2 Con. - pa - gnes! nos en - fants et nos com - pa - gnes, ve - nez tous! a - do - re -
- gno - re, an - che l'in - no del pa - sto - re gra - to al cie - lo s'al - ze -

2 Ten. - pa - gnes! nos en - fants et nos com - pa - gnes, ve - nez tous! a - do - re -
- gno - re, an - che l'in - no del pa - sto - re gra - to al cie - lo s'al - ze -

2 Bar. - pa - gnes! nos en - fants et nos com - pa - gnes, ve - nez tous! a - do - re -
- gno - re, an - che l'in - no del pa - sto - re gra - to al cie - lo s'al - ze -

Har. *ppp*

71

2 Sop. *ff*
 - mus! Cet en -
 - rà, an - che

2 Con. [*ff*]
 - mus! Cet en -
 - rà, an - che

2 Ten. [*ff*]
 - mus! Cet en -
 - rà, an - che

2 Bar. [*ff*]
 - mus! Cet en -
 - rà, an - che

Basso

sui - vous l'É - toi - le — qui nous con - duit.
 e ti ri - co - pri — del . l'u - man vel,

Piano *pp* *f* *ff*

Har. *ff*

75

2 Sop. *pppp*

- fant dans l'hum - ble crè - che, en - dor - mi sur l'her - be fraî - che, c'est Jé -
 l'in - no del pa - sto - re, an - che l'in - no del pa - sto - re gra - to al

2 Con. [*pppp*]

- fant dans l'hum - ble crè - che, en - dor - mi sur l'her - be fraî - che, c'est Jé -
 l'in - no del pa - sto - re, an - che l'in - no del pa - sto - re gra - to al

2 Ten. [*pppp*]

- fant dans l'hum - ble crè - che, en - dor - mi sur l'her - be fraî - che, c'est Jé -
 l'in - no del pa - sto - re, an - che l'in - no del pa - sto - re gra - to al

2 Bar. [*pppp*]

- fant dans l'hum - ble crè - che, en - dor - mi sur l'her - be fraî - che, c'est Jé -
 l'in - no del pa - sto - re, an - che l'in - no del pa - sto - re gra - to al

Basso

Piano

Har. *pppp*

79

2 Sop.

- sus: a - do - re - mus!
cie - lo s'al - ze - rà.

2 Con.

- sus: a - do - re - mus!
cie - lo s'al - ze - rà.

2 Ten.

- sus: a - do - re - mus!
cie - lo s'al - ze - rà.

2 Bar.

- sus: a - do - re - mus!
cie - lo s'al - ze - rà.

Basso

Ô peu - ple ad - mi - re — ce Dieu mor -
sem - pre pie - to - so, — pro - pi - zio o -

Piano

pp *f*

Har.

83 *sottovoce*

2 Sop. *sottovoce*

Le zé - phy - re qui sou - pi - re sem - ble di - re un chant du
Or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Con. *[sottovoce]*

Le zé - phy - re qui sou - pi - re sem - ble di - re un chant du
Or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Ten. *[sottovoce]*

Le zé - phy - re qui sou - pi - re sem - ble di - re un chant du
Or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

2 Bar. *[sottovoce]*

Le zé - phy - re qui sou - pi - re sem - ble di - re un chant du
Or che l'au - re, l'on - de, i fio - ri, tut - to e - sul - ta nel Si -

Basso

- tel.
- gnor,

Piano *ff*

Har. *pppp*

87

2 Sop. ciel. - gnor,

2 Con. ciel. - gnor,]

2 Ten. ciel.] - gnor,

2 Bar. ciel. - gnor,]

Basso Brû - lons la myr - rhe — com - me à l'au - tel.
a noi la pa - ce — do - na, o Si - gnor.

Piano *mp*

91

2 Sop. Les Rois Ma - ges
or che l'au - re,

2 Con. sont ve -
l'on - de, i

2 Ten. Les Rois Ma - ges
or che l'au - re,

2 Bar. sont ve -
l'on - de, i

Piano

94

2 Sop. ren - dre hom - ma - ge
tut - to e - sul - ta

2 Con. - nus
fior,

2 Ten. ren - dre hom - ma - ge
tut - to e - sul - ta

2 Bar. - nus
fior,

Piano

97

2 Sop. jour pros -
an - che

2 Con. à Jé - sus: jour pros -
nel Si - gnor, [an - che

2 Ten. [jour pros -
an - che

2 Bar. à Jé - sus: jour pros -
nel Si - gnor, [an - che

Piano

*? vedi Note. La situazione si ripete a 100.

100

2 Sop. - pè - re pour nous tous!
l'in - no del pa - stor

2 Con. - pè - re pour del nous tous!
l'in - no del pa - stor

2 Ten. - pè - re pour nous tous!
l'in - no del pa - stor

2 Bar. - pè - re pour nous tous!
l'in - no del pa - stor

Piano *cresc.* *sf* *ff*

103

2 Sop. En pri -
gra - to al

2 Con. En pri -
gra - to al

2 Ten. En pri -
gra - to al

2 Bar. En pri -
gra - to al

Piano *rallent.* *ppp* *In tempo*

106

2 Sop.
- è - re, à ge - noux!
cie - lo s'al - ze - rà,

2 Con.
- è - re, à ge - noux!
cie - lo s'al - ze - rà,

2 Ten.
- è - re, à ge - noux!
cie - lo s'al - ze - rà,

2 Bar.
- è - re, à ge - noux!
cie - lo s'al - ze - rà,

Basso
De - vant
an - che

Piano

Har.

109
2 Sop. De - vant Dieu pros - ter - nons -
an - che l'in - no del pa -

2 Con. De - vant Dieu pros - ter - nons -
an - che l'in - no del pa -

2 Ten. De - vant Dieu pros - ter - nons -
an - che l'in - no del pa -

2 Bar. De - vant Dieu pros - ter - nons -
an - che l'in - no del pa -

Basso Dieu pros - ter - nez - vous, de - vant Dieu pro - ster - nez -
l'in - no del pa - stor, an - che l'in - no del pa -

Piano *ff*

Har. *pp*

115

2 Sop.
Ma - ges à ge - noux,
cie - lo s'al - ze - rà,

2 Con.
Ma - ges à ge - noux,
cie - lo s'al - ze - rà,

2 Ten.
Ma - ges à ge - noux,
cie - lo s'al - ze - rà,

2 Bar.
Ma - ges à ge - noux,
cie - lo s'al - ze - rà,

Basso
Ma - ges à ge - noux, *ppp*
cie - lo s'al - ze - rà, Peu gra - - -

Piano
ppp

Har.
tr

118 *sottovoce* 121

2 Sop. *sottovoce*
 à ge - noux!
 s'al ze - rà.

2 Con. [*sottovoce*]
 à ge - noux!
 s'al ze - rà.

2 Ten. [*sottovoce*]
 à ge - noux!
 s'al ze - rà.

2 Bar. [*sottovoce*]
 à ge - noux!
 s'al ze - rà.

Basso [*sottovoce*]
 - ple à ge - noux!
 - to s'al ze - rà.

Piano

Har.

N.7

Le Dodo des enfants

Andantino mosso [(M.M. ♩ = 84)]*

(Paroles d'Émilien Pacini)

Piano

13 Mezzo Soprano

Mon fils, rose éphé.mè . re, endorsta plaintea.mè . re

* L'indicazione metronomica fu aggiunta da Rossini in mH.

** Gli staccati lunghi da 7/♩ a 9/♩ furono aggiunti da Rossini in mH.

17

sur le sein de ta mè - re, la mort fuit loin de toi, sur le sein de ta

20

mè - re, la mort fuit loin de toi, la mort fuit loin de toi, la mort, la mort fuit loin de

23

toi. Pi - tié, pi -

stacc.

26

- tié, Dieu tu - té - lai - re, sau - vez mon fils, lais - sez - le moi, lais - sez - le

* Vedi Note.

** Questi accenti furono aggiunti da Rossini in mH.

29 *f*

moi, sau - vez mon fils, lais - sez - le moi, lais - sez - le

sf p sf p sf p sf p

32 *ff*

moi; pi - tié pour lui, pour moi, pi.tié,

sf smorzando pp sf

35 *smorzando pp*

pi.tié, dors, dors, dors, dors.

smorz. pp pppp

38 *ff*

Mon Dieu, — que rien n'é - veil - le ma crain.te et ses dou - leurs, mon Dieu, — que rien n'é -

ff p ff

41

. veil . le ma crainte et ses dou . leurs pour lui la vie en fleur, pour moi tous les mal .

p *ppp* *cresc.*

44

. heurs, pour lui la vie en fleur, pour moi tous les mal . heurs. Mon fils sommeil . le :

ritenuto ff
[ritenuto]
rinforz. *f* *sf*

47 *In tempo*

sous mes bai . sers plus de dou . leurs, dors mon en . fant, sè . che tes

[In tempo]
pp *pppp*

50

en . fant. _____ pleurs, sè . chetes pleurs, dors mon en . fant, _____ dors, _____

[f]

54

dors.

[pp]

mf

58

ff

pp

ppp

62

Mon bel en.fant som.meil . le jus.qu'à l'au.be ver .

[pppp]

65

. meil . le, tan.dis qu'à ton o . reil . le mon chant ca.che mes

* Vedi Note.

68 [A]

pleurs, tan . dis qu'à ton o - reil . le monchantca . che mes pleurs, monchantca . che mes

71 *ff*

pleurs, monchant, monchantca . che mes pleurs. Pi .

74 [A]

- tié, pi - tié, Dieu tu - té - lai - re, sau - vez mon

stacc.

77 [A]

fils, lais - sez - le moi, lais - sez - le moi, sau - vez mon fils, lais - sez - le

92

fleur, pour moi tous les malheurs, pour lui la vie en fleur, pour moi tous les mal.

cresc. *rinforz.* *f*

95

ritenuto ff *In tempo*

- heurs. Mon fils sommeille: sous mes baisers plus de douleurs, dors mon enfant, sèche tes

[ritenuto] *[In tempo]*

ff *pp* *ppp*

99

en - fant.

pleurs, sèche tes pleurs, dors mon enfant, dors,

[f]

103

dors.

accelerando *cresc.* *f* *loco*

8

107

* Vedi Note.

N.8
Le Lazzarone
Chansonette de Cabaret

Allegretto brillante

(Paroles d'Émilien Pacini)

Piano

The musical score is written for piano in 8/8 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-4) starts with a piano (*Piano*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with trills (*tr*) and a [simile] marking. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 5-8) begins with a fortissimo (*sf*) dynamic and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The third system (measures 9-12) returns to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) starts with a fortissimo (*sf*) dynamic and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The fifth system (measures 17-20) is marked *dolce* (sweetly). The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

45 Baryton

Au bord des flots d'a - zur que le Vé - su - veau loin cou -

mf [simile]

49

- ron - ne, dor - mir sous un ciel pur c'est le bon - heur du Laz - za -

pp

53

- ro - ne. À d'au - tres les en - nuis, le vain pres - ti - ge de la

mf

57

Gloi - re, dans ce di - vin pa - ys il vaut bien mieux man - ger et

pp

61

boi - re. Doux ciel na - po - li - tain, que le zé - phyr ca -

65

- res - se, chez toi quel beau des - tin: l'a-mour, la joie et la pa -

69

- res - se. Pour tous quel beau des - tin se di - ver - tir soir et ma -

73

- tin, se di - ver - tir

78

soir et ma - tin. Aux chants des bar - ca -

83

- ro - les mê - lons les fa - ran - do - les, bai - sers, a - mours fri -

87

- vo - les, char - mez ce doux loi - sir. Nos cœurs n'ont plus qu'un seul dé -

91

- sir: à nous tou - jours le vrai plai - sir, nos cœurs n'ont plus qu'un seul dé -

95

- sir: à nous tou - jours le vrai plai - sir, tou - jours, _____ tou - jours, _____

f

ff

99

— nos cœurs n'ont plus qu'un seul dé - sir: tou - jours, _____ tou - jours, _____

103

— à nous tou - jours le vrai plai - sir. Na - ples, Na - ples, Na - ples,

ff^[1]

[1]

[v]

107

Na - ples, il faut te ché - rir, Na - ples, Na - ples, Na - ples,

f

ff

111 *a piacere* *In tempo*

Na - ples, te voir, te voir, te voir et mou - rir.

sf sf col canto sf p *[In tempo]*

115

120

Zam - po - gnes et pi -

mf

124

- peaux cou - rons dan - ser sous la ton - nel - le, et ri - re aux gais pro -

[simile]

128

- pos de no - tre a - mi Po - li - chi - nel - le. À nous l'a - mour, le

[1] *pp* *mf*

132

jeu et la gaie - té que Dieu nous don - ne, et puis fai - sons un

136

voeu à Saint Jan - vier, à la Ma - do - ne. Dans ce cli - mat bé -

[1] *pp*

140

- ni la vie est u - ne fê - te, qu'un fin ma - ca - ro -

[1]

144

- ni, fe.stin des Dieux, pour nous s'ap - prê - te. Dans ce cli.mat bé -

sf

sf *p*

148

- ni hon.neur au fin ma.ca - ro - ni. Oh jus!

(Parlé, en se léchant les lèvres)

sf

152

oh fromage! cli.mat bé - ni, oh tomates! oh macaroni!

(Parlé)

pp *sf*

157

cli - mat bé - ni. Aux chants des bar - ca - ro - les mê -

f

pp *sf*

161

- lons les fa - ran - do - les, bai - sers, a - mours fri - vo - les, char -

165

- mez ce doux loi - sir. Nos cœurs n'ont plus qu'un seul dé - sir: à nous tou -

p

ppp

169

- jours le vrai plai - sir, nos cœurs n'ont plus qu'un seul dé - sir: à nous tou -

173

- jours le vrai plai - sir, tou - jours, _____ tou - jours, _____ nos cœurs n'ont

ff

sf

177

plus qu'un seul dé - sir: tou - jours, ———— tou - jours, ———— à nous tou -

181

- jours le vrai plai - sir. Na - ples, Na - ples, Na - ples, Na - ples,

ff [v] *sf*

185

il faut te ché - rir, Na - ples, Na - ples, Na - ples, Na - ples,

sf *ff* *sf*

189 *a piacere* *In tempo* 193

te voir, te voir, te voir et mourir.

sf *col canto* *[In tempo] sf* *loco* *fff*

N.9
 Adieux à la vie!
 Elégie (sur une seule note)

Andantino (M.M. ♩=138)

Piano

5

9

* 2° Ped. *

2° Ped. *

13

riten. *In tempo*

Ped. * Ped. * Ped. *

* Da come viene usato si deduce un pedale "di sordina".

Chant
17 dolce

Sa-lut! der-niè-re au-ro-re qui viens pour moi d'é-clo-re!

21 Lui que mon cœur a-do-re, il veut par-tir... je meurs.

25 Oui, je meurs... oui, je meurs...

29 Il veut par-tir... je meurs.

33 *f*

Cru - el! cru . el!

f [*]* [*]* [*]* [*]* [*]* [*]*

1^o Red. *

37 *pp*

Vois mes dou - leurs!

ppp

2^o Red. - - - - -

39

Cède à mes pleurs!

cresc.

- - - - - [- - - - - *]

41 *cresc.* *f*

Toi que j'im - plo - re, vois

cresc. *f* *rinforz.*

1^o Red. - - - - -

43

mon tour - ment mor - tel. Cru-el,

ff

ff

1°

45

cru-el,

sf

pp

ff

1°

47

ah!

f

pp

1°

49

dolce

T'ai - mer, c'é - tait la vi - - - e

ppp

2°

52

qui m'est par toi ra - vi - e. Ton cœur in - grat m'ou -

2° Red. * legato

55

- bli - e; la mort est mon seul vœu,

cresc.

58

mon seul vœu,

pp

2° Red. * 2° Red.

61

mon seul vœu.

ff sf [sf]

* Red. * Red. * Red. *

64

Au jour je dis: a - dieu, a mis, _____ mamè . . re, a dieu, _____ a mis, _____

p *ff*

Red. * Red. * Red. * Red. *

67

[A] _____ mamè . . re, a dieu, _____ mamè . . re, a dieu! Son cœur in - grat m'ou .

smorz. *pp*

Red. * Red. * Red. * Red. * 2° Red. . . .

70

p . bli . . e; la mort est mon seul vœu. A mis, _____ mamè . .

ff

[*] 1° Red. * Red. *

73

re, a dieu! _____ a mis, _____ mamè re, a dieu! _____ mamè re, a dieu!

smorzando

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

76 *p*
 T'ai - mer, c'é - tait ma vi - - e, re - pre - nez - la, mon

ppp *p*

2° *And.*

79 *pp* *rallentando*
 Dieu! Ter - re! a - dieu!! ter. re! a -

pp *mf* *pp* *rallentando*

... *

83 *ff* *animando*
 - dieu!! ma mè - re, ma mè - - - re, a -

tremolo pp *ff*

85 *ff* *f* *fff* 87

- dieu!!

N.10 Soupirs et sourire (Nocturne)

(Paroles d'Émilien Pacini)

Andantino

Piano

The musical score is written for piano and consists of 16 measures. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andantino'. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning: 1, 4, 8, 12, and 16. Dynamics include *pp*, *f*, *p*, *ppp*, and *legato*. There are several slurs and phrasing marks. A repeat sign with first and second endings is used at the end of the piece. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A footnote at the bottom left reads '* Vedi Note.'.

* Vedi Note.

20 Soprano *con brio* *[f] — [p]**

Dans le sentier des ro . ses, loin des soucis mo . ro . . . ses,

Ténor

24

dès l'aube à peine é - clo - se j'aime à cueil - lir gaiement, gaiement les fleurs.

con languore

Et

28

moi l'a - mour m'ins - pi - . . . re le

* Vedi Note. [A]

32

plus brù . lant dé . . li . . . re;

36

La plainte qui sou . pi . . re ne sau . rait me sé . dui . . . re,
cru . el . . . le,

[f] — p

40

la vie est un sou . ri . . re dont la gaie . té ban . nit, ban . nit les pleurs,
j'ex . pi . . . re. En

44

la plain.te qui sou . pi . . re ne saurait me sé . dui . re,

proie à mon mar . ty - - - re pou .

48

la vie est un sou . ri . . re et j'en bannis les pleurs.

-vez - vous ri . . re de mes dou . leurs? Hé .

52

De mon in . dif . fé .

- las, hé - - las, pour ma souf . fran . . . ce

* Vedi Note.

57

- ren - ce ——— pour vous, pleu - rez à mes ge - noux :
un seul re - gard plus doux; faut - il, faut .

pp

61

tous vos tourments me sont si doux, ———
. il sans es - pé - ran - - - ce lan - guir à

ff *sf* *pp*

66

— si doux. Oui, mon in - dif - fé - ren - ce rit de vo - tre souf -
vos ge - noux, faut - il sans es - - - pé -

[ppp] *ppp*

* Vedi Note.

70 *[cresc.]* *[rinforz.]*

- fran - ce, a - mant sans es - pé - ran - ce tom - bez tous à ge -
 - ran - - - ce lan - guir, lan - guir à

cresc. *rinforz.*

74 *f* *smorzando*

- nous, tom - bez tous à ge - - nous. Sans pei - ne je vous en - chai - ne, je vous en -
 vos ge - - - nous, lan - - - guir à

f *smorzando*

78 *[p]*

- chai - ne à mes ge - nous. D'un a - moureux qui chan - te
 - - - vos ge - nous. In -

p *ppp*

82 *[f p]*

dans sa langue tou chan - - - te l'a - veu me rend mé chan - te et l'on me

- gra - - - te, mé -

86 *[ppp]*

fait en vain, en vain la cour. Mais que d'u.ne pa - ro - le

- chan - - - te, en - tends l'a - mant qui

90 *cresc.*

la gaieté vi ve et fol - le, sé - mil.lante et fri - vo - le,

chan - - - te dans sa lan - gueur tou -

cresc.

* Vedi Note.

94 *pp*

com . me un zé . phyr s'en . vo . . le, sou . dain mon cœur com . prend l'a . mour,

- chan - - - te et qui gé . mit la

98 [*ppp*]

mon cœur ain . si com . prend l'a . mour. Mais que d'une pa . ro . le

nuit, le jour; qu'un mot d'es . poir con .

102 *cresc.* *f*

la gaie . té vi . ve et fol . le, sé . mil . lan . te et fri . vo . le,

- so - - - le ce cœur qui se dé .

cresc. *f*

106

com - me un zéphyrs'en - vo - le, sou - dain mon cœur com - prend l'a-mour,

- so - - - le, si - non pour toi je

pp

110

mon cœur ain - si com - prend l'a-mour, mon cœur ain - si

meurs d'a - mour, pour toi, pour toi je

f

ppp

legato

114

comprend — l'amour, mon cœur ain - si comprend, —

meurs d'a - mour, pour toi, pour toi je meurs d'a -

f

p

119 *rallentando a poco a poco* *a piacere pp*

— mon cœur comprend l'amour, oui, l'a - mour, mon cœur comprend l'a.mour, oui, com - prend l'a -

- mour, je meurs d'a - mour, pour toi je meurs d'a -

rallentando sf

124 *p ff* **Primo Tempo**

- - - - - mour, comprend l'a - mour.

- - - - - mour, je meurs d'a - mour.

col canto sf **Primo Tempo**

126 *sf fff* 131

N.11

L'Orpheline du Tyrol

Ballade élégie

(Paroles d'Émilien Pacini)

Andantino

Piano

5 *loco*

9

13

17 *pp* *legate*

21

f *pp* *ff*

24 Mezzo Soprano

Seu - le, u. ne pauvre en - fant sans pa - rents im - plo - re le pas -

ppp

27

_ sant en trem - blant. Ah voy - ez mes dou - leurs et mes

p *^*

30

pleurs! Ma mè - re dort ail - leurs sous les fleurs. L'hum - ble enfant or - phe -

p *^*

33

- lin a bien faim et pour un peu de pain tend la main.

37

Je chan.te - rai mon vieux re - frain: *

41

ah ah ah!

44

Loin de mon doux Ty - rol mon cœur bri - sé pren.dra son **

* eHF: "rit."
 ** eHF: "a tempo"

46 *pp*

vol. L'é - cho mu - et des bois — n'en - ten - dra plus — ma tris - te

48 *f* *[dim.]* *p]** *f*

voix: ah!

51 *[pp]* *a piacere*

Dieu, j'es - pè - re en toi, prends pi - tié,

54 *[.]* *riten.* *[a tempo]**

— prends pi - tié, prends pi - tié — de moi!

*Questi segni sono presenti in eHF; vedi Note.

57

Ma mè-re, ton a-

61

. dieu en ce lieu m'ins-pi-re mon seul vœu au bon Dieu. À quinze anstaut souf-

65

. frir c'est mou-ri-r, ne peux tu re-ve-nir me bé-nir? Pour-quoi le froid tré-

69

- pas et le glas t'ont-ils sai-sie, hé-las, dans mes bras?

73

Ton cœur gla - cé ne m'entends pas: *

77

ah — ah — ah! —

80

La dou - leur et la faim — à mes tourments — vont met - tre

82

fin; ma mè - re je te vois, — j'entends de loin — ta dou - ce

*eHF: "rit."
 **eHF: "a tempo"

Chœur de chasseurs démocrates

(Paroles d'Émilien Pacini)

Allegro brillante *f*

Ténor I
En chas - se, a. mis, en chas - se! du cerf sui.vons la

Ténor II
En chas - se, a. mis, en chas - se! du [cerf sui.vons la

Baryton
[En chas - se, a. mis, en chas - se! du cerf sui.vons la

Basse
[En chas - se, a. mis, en chas - se! du cerf sui.vons la

5

tra - ce; d'un temps heu.reux qui pas - se, chas - seur, pro - fi - te en.

tra - ce; d'un temps heu.reux qui pas - se, chas - seur, pro - fi - te en.

tra - ce; d'un temps heu.reux qui pas - se, chas - seur, pro - fi - te en.

tra - ce; d'un temps heu.reux qui pas - se, chas - seur, pro - fi - te en.

9

- cor. ——— Pi - queur, li.miers, a - ler - te! Fê - tons la chas - se ou.

- cor. ——— Pi - queur, li.miers, a - ler - te! Fê - tons la chas - se ou.

- cor. ——— Pi - queur, li.miers, a - ler - te! Fê - tons la chas - se ou.

- cor. ——— Pi - queur, li.miers, a - ler - te! Fê - tons la chas - se ou.

13

ver - te; que la fo - rêt dé - ser - te s'é - veille aux sons du
 ver - te; que la fo - rêt dé - ser - te s'é - veille aux sons du
 ver - te; que la fo - rêt dé - ser - te s'é - veille aux sons du
 ver - te; que la fo - rêt dé - ser - te s'é - veille aux sons du

17 *smorzando* *pp*

cor. Sui.vons en - cor les sons du cor, sui.vons en - cor les sons du
 cor. Sui.vons en - cor les sons du cor, sui.vons en - cor les sons du
 cor. Sui.vons en - cor les sons du cor, sui.vons en - cor les sons du
 cor. Sui.vons en - cor les sons du cor, sui.vons en - cor les sons du

21 *ppp* *sf*

cor, en.cor. Son - nez, ————— son.nez — fan - fa -
 cor, en.cor. Son - nez, ————— son.nez — fan - fa -
 cor, en.cor. Son - nez, ————— son.nez — fan - fa -
 cor, en.cor. Son - nez, ————— son.nez — fan - fa -

26 *p* *pp*

- re, si - gnal — d'es - poir, — si - gnal — d'es - poir — et — de — plai .

p [*pp*]

- re, si - gnal — d'es - poir, — si - gnal — d'es - poir — et — de — plai .

p [*pp*] [v] [v]

- re, si - gnal d'es - poir, si - gnal d'es - poir et de plai .

p [*pp*] [v] [v]

- re, si - gnal d'es - poir, si - gnal d'es - poir et de plai .

30 *ff*

- sirs, quand la — vic - toi - re est là — qui se — pré - pa - .

ff [v] [v]

- sirs, quand la — vic - toi - re est là — qui se — pré - pa - .

f [*f*] [v] [v]

- sirs, quand la — vic - toi - re est là — qui se — pré - pa - .

[*ff*] [v] [v]

- sirs, quand la — vic - toi - re est là — qui se — pré - pa - .

34 *p* *pp*

- re par le — suc - cès — bien - tôt — cou - ron - nons — nos — dé .

[*p*] [*pp*] [v] [v]

- re par le — suc - cès — bien - tôt — cou - ron - nons — nos — dé .

[*p*] [*pp*] [v] [v]

- re par le suc - cès bien - tôt cou - ron - nons nos dé .

[*p*] [*pp*] [v] [v]

- re par le suc - cès bien - tôt cou - ron - nons nos dé .

38

ff *p*

- sirs! For-çons le cerf ra-pi . . .

ff *p*

- sirs! For-çons le cerf ra-pi . . .

ff *p*

- sirs!] For-çons le cerf ra-pi . . .

ff *p*

- sirs!] For-çons le cerf, le cerf ra-pi . . .

42

ff *p*

- de, for-çons le daim ti-mi . . .

[s]ff *p*

- de, for-çons le daim ti-mi . . .

ff *p*

- de, for-çons le daim ti-mi . . .

ff *p*

- de, for-çons le daim, le daim ti-mi . . .

46

ff *f* *[f]*

- de; gloi-re et bon-heur, gloi-re et bon-

ff *[v]* *f* *[f]*

- de; gloi-re et bon-heur, gloi-re et bon-

ff *[v]* *f* *[f]*

- de; [gloi-re et bon-heur, gloi-re et bon-

ff *[v]* *f* *[f]*

- de; [gloi-re et bon-heur, gloi-re et bon-

51

. heur au bon ve - neur.

. heur au bon ve - neur.] Ta.yaut! ta - yaut!

. heur au bon ve - neur.]

. heur au bon ve - neur.] Ta.yaut! ta -

Solo (1^{er} Appel)

divisi

55

En-trons sous bois!

En-trons sous bois! La meu - te est là, -

Ta.yaut! ta - yaut! En-trons sous bois!

- yaut! En-trons sous bois! La meu - te est

Solo

Solo (2^e Appel)

[mf]

[mf] Solo

59

Guet.tons la voix!

guet.tons la voix! Dé -jà le cerf -

La meu - te est là, guet.tons la voix!

là, guet.tons la voix! Dé -jà le

Solo mf

Solo [f] (3^e Appel)

[mf] Solo

Solo [f]

63 *[ff]* Solo
 est aux a - bois
 est aux a - bois *[Tutti]* *[ff]* et l'hal - la - li
 Dé - jà le cerf est aux a - bois
 cerf est aux a - bois *[ff]* Tutti et l'hal - la -

67 Tutti *sf*
 se - ra le prix de nos ex - ploits, se - ra le
 se - ra [le prix de nos ex - ploits, se - ra le
 et l'hal - la - li *[ff]* Tutti se - ra [le prix de nos ex - ploits, se - ra le
 . li se - ra [le prix de nos ex - ploits, se - ra le

71 *ff*
 prix de nos ex - ploits. Au bois!
 prix de nos ex - ploits. Au bois!
 prix de nos ex - ploits. Au bois!
 prix de nos ex - ploits. Au bois!

75

au bois! En chas - se, a. mis, en

au bois! En chas - se, a. mis, en

au bois! En chas - se, a. mis, en

au bois! En chas - se, a. mis, en

79

chas - se! du cerf sui - vons la tra - ce; d'un temps heu - reux qui

chas - se! du cerf sui - vons la tra - ce; d'un temps heu - reux qui

chas - se! du cerf sui - vons la tra - ce; d'un temps heu - reux qui

chas - se! du cerf sui - vons la tra - ce; d'un temps heu - reux qui

83

pas - se, chas - seur, pro - fi - te en - cor. ——— Pi - queur, li - miers, a -

pas - se, chas - seur, pro - fi - te en - cor. ——— Pi - queur, li - miers, a -

pas - se, chas - seur, pro - fi - teen - cor. ——— Pi - queur, li - miers, a -

pas - se, chas - seur, pro - fi - te en - cor. ——— Pi - queur, li - miers, a -

87

- ler - te! Fê - tons la chas - se ou - ver - te; que la fo - rêt dé -

- ler - te! Fê - tons la chas - se ou - ver - te; que la fo - rêt dé -

- ler - te! Fê - tons la chas - se ou - ver - te; que la fo - rêt dé -

- ler - te! Fê - tons la chas - se ou - ver - te; que la fo - rêt dé -

91

- ser - te s'é - veille aux sons du cor. Sui - vons en - cor les sons du

- ser - te s'é - veille aux sons du cor. Sui - vons en - cor les sons du

- ser - te s'é - veille aux sons du cor. Sui - vons en - cor les sons du

- ser - te s'é - veille aux sons du cor. Sui - vons en - cor les sons du

smorzando

smorzando

[smorzando]

smorzando

95

cor, sui - vons en - cor les sons du cor. Du san - gli - er, du vieux re -

cor, sui - vons en - cor les sons du cor. Du san - gli - er, du vieux re -

cor, sui - vons en - cor les sons du cor. Du san - gli - er, du vieux re -

cor, sui - vons en - cor les sons du cor. Du san - gli - er, du vieux re -

pp.

pp.

pp.

pp.

la metà delle voci

[la metà delle voci]

la metà delle voci

f [la metà delle voci]

99

Bons chiens, bons chiens, trompez la

Du san - gli - er, du vieux re - nard, bons chiens, bons chiens, trompez la

- nard, du san - gli - er, du vieux re - nard, bons chiens, bons chiens, trompez la

103

En quê - te, en quê - te et sans re - tard son.nons la vue et le dé .

fei - te, en quê - te, en quê - te et sans re - tard [son.nons la vue et le dé .

fei - te, en quê - te, en [quê - te et sans re - tard son.nons la vue et le dé .

Tutti *ff*

[Tutti] *fff* (v)

[Tutti] *fff* (v)

[Tutti] *fff* (v)

107

- part, son.nons la vue et le dé . part. Cou.rons, a - mis, dans les hal .

- part, son.nons la vue et le dé . part. Cou.rons, a - mis, dans les hal .

- part, son.nons la vue et le dé . part. Cou.rons, a - mis, dans les hal .

- part, son.nons la vue et le dé . part. Cou.rons, a - mis, dans les hal .

[*f*]

111

- liers, dans les val - lons et dans la plai - - - - ne,
- liers,] cou-rons, a - mis, dans les hal - liers, courons, a -
- liers, dans les val - lons et dans la] plai - - - - ne, courons, a -
- liers,]

116

- mis, dans les hal - liers, dans les val - lons et dans la plai - ne, et pour tra -
[- mis, dans les hal - liers, dans les val - lons et dans la plai - ne, et pour tra -
cou-rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra -

120

cou-rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra -
- quer tous les gi - biers, cou-rons, [a - mis, dans les hal - liers, et pour tra -
- quer tous les gi - biers, cou-rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra -
- quer tous les gi - biers, et pour tra - quer tous

124

- quer tous les gi - biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar -

- quer tous les gi - biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar -

- quer tous les gi - biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar -

les gi - biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar -

128

- dent qui nous en - traî - ne, vaillants cour - siers, courez _____ hors des sen -

- dent qui nous en - traî - ne, vaillants cour - siers, courez _____] hors des sen -

- dent qui nous en - traî - ne, vaillants cour - siers, courez _____ hors des sen -

[- dent qui nous en - traî - ne, vaillants cour - siers,] courez, cou - rez hors des sen -

133

- tiers. Cou - rons, a - mis, dans les hal - liers, dans les val - lons et dans la

[- tiers. Cou - rons, a - mis, dans les hal - liers,]

- tiers. Cou - rons, a - mis, dans les hal - liers, dans les val - lons et dans la

- tiers. [Cou - rons, a - mis, dans les hal - liers,]

137 *pp*

plai - - - - - ne,

[pp],
cou.rons, a - mis, dans les hal - liers, cou.rons, a - mis, dans les hal -

[pp]
plai - - - - - ne, cou.rons, a - mis, [dans les hal -

141

- liers, dans les val - lons et dans la plai - ne, et pour tra - quer tous les gi -

- liers, dans les val - lons et dans la plai - ne, et pour tra - quer tous les gi -

cou.rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra - quer tous les gi -

145

cou.rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra - quer tous les gi -

- biers, cou.rons, a - mis, [dans les hal - liers, et pour tra - quer tous les gi -

- biers, cou.rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra - quer tous les gi -

- biers, et pour tra - quer tous les gi -

161

fê - te, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus.qu'au re -

fê - te, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus.qu'au re -

fê - te, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus.qu'au re -

fê - te, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus.qu'au re -

2 Tamb. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

165

- voir, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus.qu'au re -

- voir, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus.qu'au re -

- voir, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus.qu'au re -

- voir, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus.qu'au re -

2 Tamb. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

169

- voir. En - ten - dez - vous? C'est la re - trai - te, a - mis, a - dieu, jus.qu'au re -

- voir. En - ten - dez - vous? C'est la re - trai - te, a - mis, a - dieu, jus.qu'au re -

- voir. En - ten - dez - vous? C'est la re - trai - te, a - mis, a - dieu, jus.qu'au re -

- voir. En - ten - dez - vous? C'est la re - trai - te, a - mis, a - dieu, jus.qu'au re -]

2 Tamb. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

173

- voir, a - mis, a - mis, — a - dieu, — jus - qu'au — re -

- voir, a - mis, a - mis, a - dieu, jus - qu'au re -

- voir, a - mis, a - mis, — a - dieu, jus - qu'au re -

- voir, a - dieu, a - mis, jus.qu'au re - voir, a - dieu, a - mis, jus.qu'au re -

2 Tamb. *trm trm trm trm trm trm trm trm*

177

sottovoce - voir. Bon - soir, chas.seur, bon - soir, bon - soir, chas.seur, bon -

[sottovoce] - voir. *[sottovoce]* Bon - soir, chasseur, bon - soir, bon - soir, chas.seur, bon -

[sottovoce] - voir. *[sottovoce]* Bon - soir, chasseur, bon - soir, bon - soir, chas.seur, bon -

[sottovoce] - voir. *[sottovoce]* Bon - soir, chas.seur, bon - soir, bon - soir, chas.seur, bon -

2 Tamb. *trm trm trm trm trm trm trm trm*

181

- soir. — A - mis, le cerf est pris! — 186

- soir. — A - mis, le cerf est pris! —]

- soir. — A - mis, le cerf est pris! —]

- soir. — A - mis, le cerf est pris! —]

2 Tamb. *tr*

Tam-tam *ff sf*

APPENDICE
ALL'ALBUM FRANÇAIS

- N.3a Mi lagnerò tacendo
- N.7a Dodo des enfants Ariette
- N.9a Mi lagnerò tacendo (Sopra una sola nota)
- N.10a Il cipresso, e la rosa (ossia Allegrezza
e Melanconia) Notturmo
- N.12a Chœur de chasseurs

N.3a

Mi lagnerò tacendo

[Parole di Pietro Metastasio]

*** Allegretto**

Pianoforte

5

9

14

19

24

ff *p* *pp* *f* *pp* *cresc.* *ff* *smorzando* *p* *pp*

* Si legga nel Commento Critico la ragione per cui il brano comincia alla battuta 5.

29

f *pp*

34 Canto

[pp]

Mi la . gne . rò ta . cen . do del .

f *p[p]*

39

. la mia sor . tea . ma . ra; ma ch'io non t'a . mi, o ca . ra, non

p *pp*

43

[f] *tr*

lo spe . rar da me, ma ch'io non t'a . mi, o ca . ra, non

f *p*

47 *f* *tr* *[pp]* [.]

lo spe - rar da me, no, no, no, no, no, no, no, non lo spe -

51 *f* *pp* [.]

- rar, no, da me, no, no, no, no, no, no, no, non lo spe -

55 *f* *ff*

- rar, no, da me, no, no, da me.

59 *[p]*

Cru - del! in che t'of - fe - si far - mi pe - nar per -

63

- ché? Cru - del! in che t'of - fe - si far - mi pe-nar per -

67

- ché? Cru -

72

- del! in che t'of - fe - si far - mi pe-nar co - sì, per-ché,

76

per - ché? Cru - del! in che t'of - fe - si

80

far - mi pe - nar per - ché? Cru - del! in che t'of - fe - si

84

far - mi pe - nar per - ché? Cru - del! in che t'of - fe - si

88

far - mi pe - nar per - ché? Cru - del! far - mi pe - nar, cru - del!

92

pe - nar per - ché? cru - del! cru - del! per -

cresc.

96 *f*

. ché? ————— far - mi pe - nar, ————— pe - nar per -

100 *ff* *p[p]*

. ché? ————— Mi la - gne - rò ta - cen - do del -

104

. la mia sor - te a - ma - ra; ma ch'io non t'a - mi, o ca - ra, non

108 *f* *tr*

lo spe - rar da me, ma ch'io non t'a - mi, o ca - ra, non

112 *f* *[pp]*

lo spe - rar da me, no, no, no, no, no, no, no, no, non lo spe -

116 *f* *pp* [.]

- rar, no, da me, no, no, no, no, no, no, no, non lo spe -

120 *f* *ff*

- rar, no, da me, no, no, da me.

124 *p*

Cru - del! in che t'of - fe - si far - mi pe - nar per -

128

- ché? Cru - del! in che t'of - fe - si far - mi pe - nar per -

132

- ché? Cru - del! in che t'of - fe - si far - mi pe - nar per -

136

- ché?

140

Cru - del! in che t'of - fe - si far - mi pe - nar co -

144 [p]

- sí, per - ché, per - ché? Mi la - gne - rò ta -

148

- cen - do del - la mia sor - te a - ma - ra; ma ch'io non t'a - mi, o

152

ca - ra, non lo spe - rar da me, no, ma ch'io non t'a - mi, o

156 [ff]

ca - ra, non lo spe - rar da me, ma ch'io non t'a - mi nol spe -

160

- rar, ma ch'io non t'a - mi nol spe - rar, non lo spe - rar, no, da

164

me, no, no, no, no, non lo spe - rar, no, non — lo spe.rar da

168

me, no, no, no, no, non lo spe - rar, no, non — lo spe.rar da

172

[ff]
me, no, no, ma ch'io non t'a - mio ca - ra, non lo spe.rar da

176

me, no, no, ma ch'io non t'a . mi, o ca . ra, non lo spe . rar da

180

me, no, no, da me, no, no, da

184

me.

ff

189

pp

193

N.7a
Dodo des enfants
Ariette

[Parole di Pietro Metastasio]

Andantino mosso

Mezzo Soprano

Pianoforte

pp

Ma la-gne-rò ta - cen - do del - la mia sor - te a -
 - ma - ra; ma ch'io non t'a-mi, o ca - ra, non lo spe - rar da
 me, ma ch'io non t'a-mi, o ca - ra, non lo spe - rar da me, ma ch'io non t'a-mi, o

10 *ff*

ca - ra, no, non lo spe - rar da me. Cru -

13

- del! cru - del! in che t'of - fe - si, cru -

[simile]

16

- del! in che t'of - fe - si far - mi pe - nar, far - mi pe - nar, pe - nar per -

19

- ché? far - mi pe - nar, pe - nar per - ché? Cru -

22

- del! cru-del! cru-del! far. mi pe -

25

- nar, far. mi pe - nar, far. mi pe. nar per -

28

- ché? Cru. del!

31

p *pp*

34

Mi la-gne-rò ta-cen-do del-la mia sor-te a-ma-ra;

37

mach'io non t'a-mi,o ca-ra, non lo spe-rar da me, mach'io non t'a-mi,o

40

ca-ra, non lo spe-rar da me, mach'ionon t'a-mi,o ca-ra, no, non lo spe-rar da

43

me. Crudel!— in che t'of-fe-si far-mi pe-nar per-ché? Crudel!— in che t'of-

46

- fe . si far . mi pe . nar per . ché? far . mi pe . nar per . ché? far . mi pe . nar per .

pp *cresc.*

49

- ché? far . mi pe . nar per . ché? far . mi pe . nar per . ché? In che t'of . fe . si

f *ff*

52

far . mi pe . nar, pe . nar per . ché? Crudel! in che t'of . fe . si far . mi pe . nar per .

pp *ff* *p[p]*

55

- ché? Crudel! in che t'of . fe . si far . mi pe . nar per . ché? far . mi pe . nar per .

ff *pp*

58

- ché? far - mi pe - nar per - ché? far - mi pe - nar per - ché? far - mi pe - nar per .

cresc. *f*

61

- ché? In che t'of - fe - si far - mi pe - nar, pe - nar per - ché? far - mi pe .

ff *pp* *pp*

64

- nar, pe - nar per - ché? far - mi pe - nar, pe - nar per .

67

- ché?

69

N.9a
 Mi lagnerò tacendo
 (sopra una sola nota)

(Parole di Pietro Metastasio)

espressivo

Canto

Mi la - gne - rò ta - cen - do del - la mia sor - tea -

Pianoforte

p

4

- ma - ra; ma ch'io non t'a - mi, o ca - ra, non lo spe - rar da

p

[*p*]

8

me, — ma ch'io non t'a - mi, o ca - ra, non lo spe - rar da

p

p

12

me. _____ Crudel!

15

cru.del!

17 *ff*

ff

far - mi pe - nar co -

18

- si,

19 *diminuendo*

far - mi pe - nar co - sì, ah! ah! ah! ah!

22 *molto dolce [ed] espressivo*

Mi la - gne - rò ta - cen - do del - la mia sor - te a -

25

- ma - ra; ma ch'io non t'a - mi, o ca - ra,

28

non lo spe - rar da me. Crudel! crudel! crudel! crudel!

31 *p* *pp*

far - mi pe - nar co - sì, far - mi pe - nar co -

34 *pp* [*p*]

- sì. Crudel! crudel! crudel! crudel! far - mi pe - nar co -

37 [*pp*] [*ff*]

- sì, far - mi pe - nar co - sì. Crudel!

40 41

(Trascrizione "a memoria"
di Gaetano Braga)

N.10a
Il cipresso, e la rosa
(ossia Allegrezza e Melanconia)
Notturmo

(Parole di Giuseppe Torre)

Andantino

Piano

pp f p

4

8

ppp legato f p

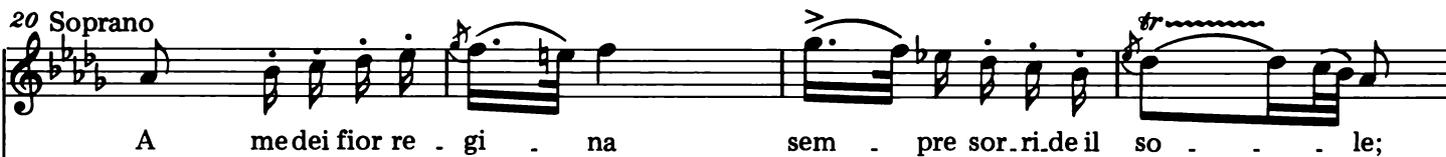
12

16

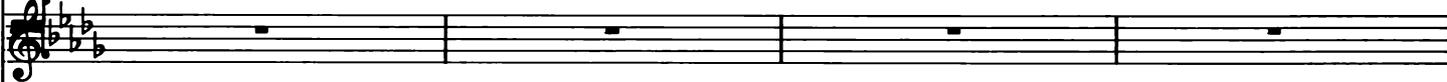
ppp

animato

20 Soprano



Tenore



24

vi - vo in ar - den - ti a - io - le, vi - vo di zef - fi - ri ai so - spir.

con languore

In

28

cu - - pa lan - - da io vi - - - vo o

32

d'un se . pol . . . cro ac . can . . . to,

36 Soprano

O . gnor dal verde ste . . lo mi stac can ru . gia . do . . . sa;
in lan da

40

e in se . no d' u . na spo . sa, sì, sì, m'è dol . ce il . lan . gui . dir,
io vi vo, è

44

o . gnordal ver . de ste . . lo mi stac . can ru . gia . do . sa ;
 mia ru . gia . . da il pian . . . to e

48

e in se . no d' . u . na spo . sa m'è dolce illan . gui . dir,
 son miei zef . . fi . ri i so . spir. Ahi .

52

in se . no d' . u . na
 . mè, ahi . mè, non ha un sor . ri . . so

57

spo - sa — o - gnor m'è dol.ce il . lan.gui . dir,
 per me la ter - - ra, il ciel; il sol, il

pp

61

m'è dol.ce il lan.gui . dir, o - gnor, —
 sol di - sfi . do il ge - - lo, ma non pos .

ff *sf* *pp*

66

— o - gnor, o - gnor dal ver . de ste - lo mi stac . can ru . gia .
 .s' i - o mo - rir, il sol di - sfi - - do il

ppp *ppp*

70 *cresc.* *rinforz.*

.do . sa; e in se . no d' u . na spo . sa m'è dol . ce il . lan . gui .

ge lo, ma non pos . s'io pos .

cresc. *rinforz.*

74 *f* *smorzando*

. dir, lan . gui . . dir, m'è dol . ce, o . gnor m'è dol . ce, o . gnor m'è

. s'io mo rir, ma non pos

f *smorzando*

78 *p*

dol . ce il . lan . gui . dir. A me dei fior re . gi . . na

. . . s'io mo rir, il

p *ppp*

82

sem - pre sor - ri - de il so - - - le; vi - vo in ar - den - ti a - io - le, vi - vo di
so - - - - le di -

86

zef - fi - ri ai so - spir. O - gnor dal ver - de ste - lo
- sfi - - - do, il sol di - sfi - - - do e il

90

mi stac - can ru - gia - do - sa; e in se - no d' u - na spo - sa
ge - - - lo, il sol di - sfi - - do e il

94

pp

m'è dolcèillan-gui - di - re, m'è dolce o-gnor, m'è dol-ce o-gnor,

ge - - - lo, ma non pos - s'io, pos -

98

ppp

m'è dolcèillan-gui - dir, o - gnor, o - gnordalver-de ste - lo

- s'io mo - rir, il sol di - sfi - - - do e il

102

cresc. *f*

mi stac-can ru-gia - do - sa; e in se-no d'u-na spo - sa

ge - - - lo, il sol di - sfi - - - do e il

cresc. *f*

106

pp

m'è dol.ce il lan.gui - di - re, m'è dol.ce o.gnor, m'è dol.ce o.gnor,

ge - - - lo, ma non pos - s'io, pos -

110

[f]

m'è dol.ce il lan.gui - dir, o.gnor il - lan - - - gui - dir,

- s'io mo - rir, ma non pos - s'io, pos -

ppp *f*

legato

114

[p] *f* *[p]*

o.gnor, o.gnor il lan - - - gui - dir, o.gnor

- s'io mo - rir, ma non pos - s'io, pos - s'io mo -

p *f* *p*

119

rallentando

a piacere

— m'è dolce il lan-gui - dir, lan - gui - dir, m'è dolce il lan-gui - dir, lan - gui - dir, dol -
- rit, non pos - so, no, non pos - so, no, no, —

rallentando *pp* *sf*

124

Primo Tempo

ce il lan - gui - dir.
non pos - s'io mo - rit.

col canto *ff*

126

131

sf *fff*

N.12a

Chœur de chasseurs

(Paroles d'Émilien Pacini)

Allegro *ff*

Ténor I
En chas - se, a. mis, en chas - se! du cerf sui.vons la

Ténor II
En chas - se, a. mis, en chas - se! du cerf sui.vons la

Baryton
En chas - se, a. mis, en chas - se! du cerf sui.vons la

Basse
En chas - se, a. mis, en chas - se! du cerf sui.vons la

5

tra - ce; d'un temps heu.reux qui pas - se, chas - seur, pro - fi - teen.

tra - ce; d'un temps heu.reux qui pas - se, chas - seur, pro - fi - teen.

tra - ce; d'un temps heu.reux qui pas - se, chas - seur, pro - fi - teen.

tra - ce; d'un temps heu.reux qui pas - se, chas - seur, pro - fi - teen.

9

. cor. ——— Pi - queur, li.miers, a - ler - te! Fê - tons la chas - se ou.

. cor. ——— Pi - queur, li.miers, a - ler - te! Fê - tons la chas - se ou.

. cor. ——— Pi - queur, li.miers, a - ler - te! Fê - tons la chas - se ou.

. cor. ——— Pi - queur, li.miers, a - ler - te! Fê - tons la chas - se ou.

13

ver - te; que la fo - rêt dé - ser - te s'é - veille aux sons du

ver - te; que la fo - rêt dé - ser - te s'é - veille aux sons du

ver - te; que la fo - rêt dé - ser - te s'é - veille aux sons du

ver - te; que la fo - rêt dé - ser - te s'é - veille aux sons du

17

smorzando *pp*

cor. Sui.vons en - cor les sons du cor, sui.vons en - cor les sons du

smorzando *pp*

cor. Sui.vons en - cor les sons du cor, sui.vons en - cor les sons du

smorzando *pp*

cor. Sui.vons en - cor les sons du cor, sui.vons en - cor les sons du

smorzando *pp*

cor. Sui.vons en - cor les sons du cor, sui.vons en - cor les sons du

21

mf *sf*

cor, en.cor. Son - nez, son.nez fan - fa -

mf *sf*

cor, en.cor. Son - nez, son.nez fan - fa -

mf *sf*

cor, en.cor. Son - nez, son.nez fan - fa -

[mf] *sf*

cor, en.cor. Son - nez, son.nez fan - fa -

26 *p*

- re, si - gnal d'es - poir, si - gnal d'es - poir et de plai .

- re, si - gnal d'es - poir, si - gnal d'es - poir et de plai .

- re, si - gnal d'es - poir, si - gnal d'es - poir et de plai .

- re, si - gnal d'es - poir, si - gnal d'es - poir et de plai .

30 *ff*

- sirs, quand la vic - toi - re est là qui se pré - pa - .

- sirs, quand la vic - toi - re est là qui se pré - pa - .

- sirs, quand la vic - toi - re est là qui se pré - pa - .

- sirs, quand la vic - toi - re est là qui se pré - pa - .

34 *p*

- re par le suc - cès bien - tôt cou - ron - nons nos dé -

- re par le suc - cès bien - tôt cou - ron - nons nos dé -

- re par le suc - cès bien - tôt cou - ron - nons nos dé -

- re par le suc - cès bien - tôt cou - ron - nons nos dé -

38

ff *p*

- sirs! For - çons le cerf ra - pi . . .

ff *p*

- sirs! For - çons le cerf ra - pi . . .

ff *p*

- sirs! For - çons le cerf ra - pi .

ff *p*

- sirs! For - çons le cerf, le cerf ra - pi . . .

42

ff *p*

- de, for - çons le daim ti - mi . . .

ff *p*

- de, for - çons le daim ti - mi . . .

ff *p*

- de, for - çons le daim ti - mi .

[ff] *p*

- de, for - çons le daim, le daim ti - mi . . .

46

ff

- de; gloi - re et bon - heur, gloi - re et bon .

ff

- de; gloi - re et bon - heur, gloi - re et bon .

ff

- de; gloi - re et bon - heur, gloi - re et bon .

ff

- de; gloi - re et bon - heur, gloi - re et bon .

51

. heur au bon ve - neur.

Solo (1^{er} Appel)

. heur au bon ve - neur. Ta.yaut! ta - yaut!

. heur au bon ve - neur.

Solo

. heur au bon ve - neur. Ta.yaut! ta -

55

Solo

En.trons sous bois!

Solo (2^e Appel) [mf]

En.trons sous bois! La meu - te est là,

Solo

Ta.yaut! ta - yaut! En.trons sous bois!

[mf] Solo

- yaut! En.trons sous bois! La meu - te est

59

Solo mf

Guettons la voix!

Solo [f] (3^e Appel)

guet.tons la voix! Dé -jà le cerf

Solo mf

La meu - teest là, guet.tons la voix!

Solo f

là, guet.tons la voix! Dé -jà le

63

[f] Solo
est aux a - bois

Tutti *[ff]*
est aux a - bois et l'hal - la - li

[f] Solo
Dé - jà le cerf est aux a - bois

[f] Tutti
cerf est aux a - bois et l'hal - la -

67

Tutti *[ff]*
se - ra le prix de nos ex - ploits, se - ra le

[ff]
se - ra le prix de nos ex - ploits, se - ra le

[ff] Tutti
et l'hal - la - li se - ra le prix de nos ex - ploits, se - ra le

[ff]
. li se - ra le prix de nos ex - ploits, se - ra le

71

[ff]
prix de nos ex - ploits. Au bois!

[ff]
prix de nos ex - ploits. Au bois!

[ff]
prix de nos ex - ploits. Au bois!

[ff]
prix de nos ex - ploits. Au bois!

75

ff

au bois! En chas - se, a - mis, en

ff

au bois! En chas - se, a - mis, en

ff

au bois! En chas - se, a - mis, en

ff

au bois! En chas - se, a - mis, en

79

chas - se! du cerf sui - vons la tra - ce; d'un temps heu - reux qui

chas - se! du cerf sui - vons la tra - ce; d'un temps heu - reux qui

chas - se! du cerf sui - vons la tra - ce; d'un temps heu - reux qui

chas - se! du cerf sui - vons la tra - ce; d'un temps heu - reux qui

83

pas - se, chas - seur, pro - fi - te en - cor. ——— Pi - queur, li - miers, a -

pas - se, chas - seur, pro - fi - te en - cor. ——— Pi - queur, li - miers, a -

pas - se, chas - seur, pro - fi - te en - cor. ——— Pi - queur, li - miers, a -

pas - se, chas - seur, pro - fi - te en - cor. ——— Pi - queur, li - miers, a -

87

- ler - te! Fê - tons la chas - se ou - ver - te; que la fo - rêt dé -

- ler - te! Fê - tons la chas - se ou - ver - te; que la fo - rêt dé -

- ler - te! Fê - tons la chas - se ou - ver - te; que la fo - rêt dé -

- ler - te! Fê - tons la chas - se ou - ver - te; que la fo - rêt dé -

91

smorzando

- ser - te s'é - veille aux sons du cor. Sui - vons en - cor les sons du

smorzando

- ser - te s'é - veille aux sons du cor. Sui - vons en - cor les sons du

smorzando

- ser - te s'é - veille aux sons du cor. Sui - vons en - cor les sons du

smorzando

- ser - te s'é - veille aux sons du cor. Sui - vons en - cor les sons du

95

pp

cor, sui - vons en - cor les sons du cor.

pp

cor, sui - vons en - cor les sons du cor.

pp

cor, sui - vons en - cor les sons du cor.

pp

cor, sui - vons en - cor les sons du cor. *f* Du san - gli - er, du vieux re -

99

Bons chiens, bons chiens, trompez la

Du sangli-er, du vieux re-nard, bons chiens, bons chiens, trompez la

- nard, du vieux, du vieux re-nard, bons chiens, bons chiens, trompez la

103

En quete, en quete et sans re-tard son-nons la vue et le de-

fein-te, en quete, en quete et sans re-tard son-nons la vue et le de-

fein-te, en quete, en quete et sans re-tard son-nons la vue et le de-

fein-te, en quete, en quete et sans re-tard son-nons la vue et le de-

107

- part, son-nons la vue et le de-part. Courons, amis, dans les hal-

- part, son-nons la vue et le de-part. Courons, amis, dans les hal-

- part, son-nons la vue et le de-part. Courons, amis, dans les hal-

- part, son-nons la vue et le de-part. Courons, amis, dans les hal-

111

- liers, dans les val - lons et dans la plai - ne,

- liers, cou - rons, a - mis, dans les hal - liers, cou - rons, a -

- liers, cou - rons, a -

- liers, dans les val - lons et dans la plai - ne,

116

- mis, dans les hal - liers, dans les val - lons et dans la plai - ne, et pour tra -

- mis, dans les hal - liers, dans les val - lons et dans la plai - ne, et pour tra -

cou - rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra -

120

cou - rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra -

- quer tous les gi - biers, cou - rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra -

- quer tous les gi - biers, et pour tra - quer tous

124

cresc. *f*

- quer tous les gi - biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar -

cresc. *f*

- quer tous les gi - biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar -

cresc. *f*

- quer tous les gi - biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar -

cresc. *f*

les gi - biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar -

128

ff

- dent qui nous en - traî - ne, vaillants cour - siers, cou - rez _____ hors des sen -

ff *ff*

- dent qui nous en - traî - ne, vaillants cour - siers, cou - rez _____ hors des sen -

ff *ff*

- dent qui nous en - traî - ne, vaillants cour - siers, cou - rez _____ hors des sen -

ff *ff*

- dent qui nous en - traî - ne, vaillants cour - siers, cou - rez, cou - rez hors des sen -

133

ff

- tiers. Cou - rons, a - mis, dans les hal - liers, dans les val - lons et dans la

ff

- tiers. Cou - rons, a - mis, dans les hal - liers,

ff

- tiers. Cou - rons, a - mis, dans les hal - liers,

ff

- tiers. Cou - rons, a - mis, dans les hal - liers, dans les val - lons et dans la

137 *pp*

plai - - - - - ne,

[pp]

cou.rons, a - mis, dans les hal - liers, cou.rons, a - mis, dans les hal -

[pp]

cou.rons, a - mis, dans les hal -

pp

plai - - - - - ne,

141

- liers, dans les val - lons et dans la plai - ne, et pour tra - quer tous les gi -

- liers, dans les val - lons et dans la plai - ne, et pour tra - quer tous les gi -

cou.rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra - quer tous les gi -

145

cou.rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra - quer tous les gi -

- biers, cou.rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra - quer tous les gi -

- biers, cou.rons, a - mis, dans les hal - liers, et pour tra - quer tous les gi -

- biers, et pour tra - quer tous les gi -

149

cresc. *f*

- biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar - dent qui nous en -

cresc. *f*

- biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar - dent qui nous en -

cresc. *f*

- biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga - lop ar - dent qui nous en -

cresc. *f*

- biers, le fier ga - lop de nos cour - siers, ga .lop ar - dent qui nous en -

153

ff

- traî - - ne, vail - lants cour - siers, cou .rez _____ hors des sen -

ff

- traî - - ne, vail .lants cour - siers, cou .rez _____ hors des sen -

ff

- traî - - ne, vail .lants cour - siers, cou .rez _____ hors des sen -

ff

- traî - - ne, vail .lants cour - siers, cou .rez, cou - rez hors des sen -

157

pp [A]

- tiers. Dé - jà la nuit dis - crè - te suc - cè - de au jour de

pp [A]

- tiers. Dé - jà la nuit dis - crè - te suc - cè - de au jour de

pp [A]

- tiers. Dé - jà la nuit dis - crè - te suc - cè - de au jour de

pp

- tiers. Dé - jà la nuit dis - crè - te suc - cè - de au jour de

161

fê - te, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus-qu'au re -

fê - te, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus-qu'au re -

fê - te, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus-qu'au re -

fê - te, on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus-qu'au re -

165

- voir, _____ on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus-qu'au re -

- voir, _____ on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus-qu'au re -

- voir, _____ on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus-qu'au re -

- voir, _____ on son - ne la re - trai - te, a - dieu, jus-qu'au re -

169

- voir. En - ten - dez - vous? C'est la re - trai - te, a - mis, a - dieu, jus-qu'au re -

- voir. En - ten - dez - vous? C'est la re - trai - te, a - mis, a - dieu, jus-qu'au re -

- voir. En - ten - dez - vous? C'est la re - trai - te, a - mis, a - dieu, jus-qu'au re -

- voir. En - ten - dez - vous? C'est la re - trai - te, a - mis, a - dieu, jus-qu'au re -

173

- voir, a - mis, a - mis, — a - dieu, — jus - qu'au — re .

- voir, a - mis, a - mis, a - dieu, jus - qu'au re .

- voir, a - mis, a - mis, — a - dieu, jus - qu'au re .

- voir, a dieu, a - mis, jus-qu'au re - voir, a - dieu, a - mis, jus-qu'au re .

177

sottovoce

- voir. Bon - soir, chasseur, bon - soir, bon - soir, chas.seur, bon .

- voir. Bon - soir, chas.seur, bon - soir, bon - soir, chas.seur, bon .

- voir. Bon - soir, chas.seur, bon - soir, bon - soir, chas.seur, bon .

- voir. Bon - soir, chas.seur, bon - soir, bon - soir, chas.seur, bon .

181

ff *ff* *ff* *186*

- soir. — A - mis, le cerf est pris! —

- soir. — A - mis, le cerf est pris! —

- soir. — A - mis, le cerf est pris! —

- soir. — A - mis, le cerf est pris! —

2 Tambours

p *crescendo* *f* *ff* *ff*

Tam-tam

ff

MORCEAUX RÉSERVÉS

Chœur

Quelques Mesures de Chant Funèbre

À mon pauvre ami Meyerbeer

(Paroles d'Émilien Pacini)

Andante Maestoso (M.M. ♩=86) *sottovoce*

Premiers Ténors Pleu - re! pleu - re!

Deuxièmes Ténors *[sottovoce]* Pleu - re! pleu - re!

Barytons *[sottovoce]* Pleu - re! pleu - re!

Basses *[sottovoce]* Pleu - re! pleu - re!

Caisse Roulante *pianissimo* *tr*

5

mu - se su - bli - me, pleu - re! pleu - re un tel fils mis au Tom -

mu - se su - bli - me, pleu - re! pleu - re un tel fils mis au Tom -

mu - se su - bli - me, pleu - re! pleu - re un tel fils mis au Tom -

mu - se su - bli - me, pleu - re! pleu - re un tel fils mis au Tom -

tr

10

. beau. La Gloi - re tou - che au noir A - bî - me,
 . beau. La Gloi - re tou - che au ——— noir A - bî - me,
 . beau. La ——— Gloi - re tou - che au noir A - bî - me,
 . beau. Pleu - re! La Gloi - re tou - che au noir, au noir A - bî - me,
trium

15

un grand Ar - tis - te est la Vic - ti - me.
 un grand Ar - tis - te est la Vic - ti - me. Pleu - re!
 un grand Ar - tis - te est la Vic - ti - me. Pleu - re!
 Pleu - re!
trium

20

cresc. *f* *sf*

Pleu . re! pleu . re! D'un jour trop beau s'é . teint, s'é .

[cresc.] *f* *sf*

pleu . re! pleu . re! pleu . re! D'un jour trop beau s'é . teint, s'é .

[cresc.] *f* *sf*

pleu . re! pleu . re! pleu . re! D'un jour trop beau s'é . teint, s'é .

[cresc.] *f* *sf*

pleu . re! pleu . re! pleu . re! D'un jour trop beau s'é . teint, s'é .

cresc. *f* *sf*

25

pp *tutta forza*

.teint le Flam . beau. — O som . bre mort! des fronts les plus cé .

pp *[tutta forza]*

.teint le Flam . beau. — O som . bre mort! — des fronts les plus cé .

pp *[tutta forza]*

.teint le Flam . beau. — O som . bre mort! des fronts les plus cé .

pp *[tutta forza]*

.teint le Flam . beau. — O som . bre mort, ~~sombremort!~~ des fronts les plus cé .

pp *tutta forza*

30

. lè . bres ta faulx cru . el . le a . chè . ve la mois . son. Le lu .

. lè . bres ta faulx cru . el . le a . chè . ve la mois . son.

. lè . bres ta faulx cru . el . le a . chè . ve la mois . son. Le lugu . bre,

. lè . bres ta faulx cru . el . le , ta faulx a . chè . ve la mois . son. Le lu .

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

ppp

35

- gu . bre ho . ri . zon est voi . lé de té . nè . bres, nos voix n'ont

est voi . lé de té . nè . bres,

le lugu . bre ho . ri . zon est voilé, voi . lé de té . nè . bres,

- gu . bre ho . ri . zon est voi . lé, est voilé de té . nè . bres,

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

ppp

* Bar., B.: non è da escludere che Rossini volesse *sol*²; vedi Note.

40 **Adagio** *ff* **Primo Tempo** *sottovoce*

plus que des Hym - nes fu - nè - - bres. — Pleu - re!

ff n'ont que des Hym - nes fu - nè - - bres. — Pleu - re! *[sff]* *[sottovoce]*

ff Hym - nes fu - nè - - bres. — Pleu - re! *[sff]* *[sottovoce]*

ff Hym - nes fu - nè - - bres. — Pleu - re! *[sff]* *[sottovoce]*

cresc. *f* *ff* *ppp*

45

pleu - re! Sain - te Harmo - ni - e, pleu - re! pleu - re un beau

pleu - re! Sain - te Harmo - ni - e, pleu - re! pleu - re un beau

pleu - re! Sain - te Harmo - ni - e, pleu - re! pleu - re un beau

pleu - re! Sain - te Harmo - ni - e, pleu - re! pleu - re un beau

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

50

luth si . len . ci . eux. L'art est en . co . re

luth si . len . ci . eux. L'art est en . co . re à

luth si . len . ci . eux. L'art _____ est en . co . re

luth si - len . ci . eux. Pleu . re! L'art est en . co . re, en .

tr

54

à l'a . go . ni . e, mais u . ne pal . me

_____ l'a . go . ni . e, mais u . ne pal . me

à l'a . go . ni . e, mais u . ne pal . me

. co . re à l'a . go . ni . e, u . ne pal . me au

tr

58

au ciel bé . ni . e ra . yon . ne of . fer . te à

au ciel bé . ni . e ra . yon . ne of . fer . te à

au ciel bé . ni . e ra . yon . ne of . fer . te à

ciel bé . ni . e of . fer . te à l'hom . me

tr

62

cresc.

l'hom.me de Gé . ni . e. Pri . e! Pri . e! pri . e! pri . e!

[cresc.]

l'hom.me de Gé . ni . e. Pri . e! pri . e! pri . e! pri . e!

[cresc.]

l'hom.me de Gé . ni . e. Pri . e! pri . e! pri . e! pri . e!

[cresc.]

de Gé . ni . e. Pri . e! pri . e! pri . e! pri . e!

tr

cresc.

67 *f* *sf* *ppp*

pri . e! Vier . ge Ma . ri . e pour lui dans les cieux. _____

f *sf* *ppp*

pri . e! Vier . ge Ma . ri . e pour lui dans les cieux. _____

f *sf* *ppp*

pri . e! Vier . ge Ma . ri . e pour lui dans les cieux. _____

f *sf* *ppp*

pri . e! Vier . ge Ma . ri . e pour lui dans les cieux. _____

f *sf* *ppp*

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

f *sf* *ppp*

72 *morendo* 76

Re . . qui . em. _____

[*morendo*]

Re . . qui . em. _____

morendo

Re . . qui . em. _____

[*morendo*]

Re . . qui . em. _____

tr *tr* *tr*

morendo

N.2 L'esule

(Parole di Giuseppe Torre)

Andantino mosso

Pianoforte *pp* *ff* *pp*

The piano introduction consists of two staves in G major, 6/8 time. The right hand features a melodic line with a dotted half note followed by two eighth notes, and a half note followed by two eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. Dynamics range from *pp* to *ff*.

6 Canto

Qui sem-pre ri - deil

The vocal line begins at measure 6 with the lyrics 'Qui sem-pre ri - deil'. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

10

cie - - lo, qui ver-de o-gnor la fron - - da, qui del ru-scel - lo

The vocal line continues at measure 10 with the lyrics 'cie - - lo, qui ver-de o-gnor la fron - - da, qui del ru-scel - lo'. The piano accompaniment maintains its rhythmic accompaniment.

14

l'on - - da dol - ce mi scor - re al piè; ma

The vocal line concludes at measure 14 with the lyrics 'l'on - - da dol - ce mi scor - re al piè; ma'. The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

17

que - sto suol non è la Pa - tria mi

20

. a. Qui nel . l'az - zur - ro flut . . to

24

sem - pre si spec - chia il so . . . le, i gi - gli e le vi -

27

. o . . . le cre - sco - no in - tor - no a me; ma

30

— que - sto suol non è la Pa - tria mi -

33

- a. Le ver - gi - ni son

36

va - ghe co - me le fre - sche ro - se, che al lo - ro crin com -

40

- po - - se a - mor, pe - gno di fé;

43

ma que - sto suol non è la Pa - tria mi

pp *f*

46

- a. Nel - l'I - ta - le con -

pp

49

- tra - de è u - na cit - tà Re - gi - na,

ff

52

la Li - gu - re ma - ri - na sem - pre le ba - gna il

55 *ff*

piè; _____ la rav - vi - sa - te? El - l'è la Pa - tria

cresc. *ff*

58 *animando*

mi - - - a. La Pa - tria mi - a, la Pa - tria

animando *f*

61

mi - - - a _____ el - l'è.

f *[f]*

65 *pp* *f* 71

pp *f*

N.3

Les Amants de Séville

(Tirana pour deux voix)

(Paroles d'Émilien Pacini)

Allegretto moderato

Piano

5

cresc.

9

Contralto

[*pp*]

Loin de vo-tre Sé-vil-le, loin de la fou-le et de la vil-le,

Tenore

[*pp*]

[Loin de vo-tre Sé-vil-le, loin de la fou-le et de la vil-le,

13

dans un sé-jour tran-quil-le, calme et rê-veur rè-gne le bon-heur.

dans un sé-jour tran-quil-le, calme et rê-veur rè-gne le bon-heur.

[*mf*]

17 *pp.*
 É.cou.te: c'est la voix, c'est la voix — du ros.si - gnol des

[*pp*]:
 É.cou.te: c'est la voix, c'est la voix — du ros.si - gnol des

loco
pp

21 *ff* *tr* *smorzando* *tr*
 bois. — Les a.mou.reux zé - phyr y mêlent leurs plus doux sou -

[*ff*] [*smorzando*] *tr*
 bois. — Les a.mou.reux zé - phyr y mêlent leurs plus doux sou -

fp *mf* *smorzando*

25 *pp* *cresc.*
 - pirs. — Le tendre écho des val - lons re - di - ra nos chan - sons, nos chan -

[*pp*] [*cresc.*]
 - pirs. — Le tendre écho des val - lons re - di - ra nos chan - sons, nos chan -

pp *cresc.*

29 *ff*

ff

- sons. — L'amourest là: fu . yons! —

[*ff*] [*p*]

- sons. — L'amourest là: fu . yons! —] Je

33 [*p*]

Il m'ai . me!..

trem . ble! Je

cresc.

37 *sf* *f*

Par . tons! — Ah! mal . gré vos ser .

t'ai . me! [*sf*] [Par . tons! —]

41

- ments, hé-las! j'hé - si - te à fuir si vi - te. Dans les plus doux mo -

45

- ments on est trom - pé par les a - mants. Les hi - dal - gos sont lé -

49

- gers, et leurs dis - cours men - son - gers... De vous dé - pend tout mon

53

sort: c'est à la vie, à la mort!! De vous dé - pend tout mon

57

sort: c'est à la vie, à la mort!! Que de beaux jours bril.lent tou .

61

rallentando *[ppp] In tempo*

- jours pour nos a.mours!.. Ah! _____ Loin de vo.tre Sé .

Tenore *ppp*

[Loin de vo.tre Sé .

[In tempo]

col canto *ppp*

66

. vil . le, loin de la fou . le et de la vil . . le, dans un sé.jour tran .

. vil . le, loin de la fou . le et de la vil . . le, dans un sé.jour tran .

70

pp

- quil - le, calme et rê - veur rè - gne le bon - heur. ——— É - cou - te: c'est la

[pp] [*Λ*]

- quil - le, calme et rê - veur rè - gne le bon - heur. ——— É - cou - te: c'est la

mf *loco* *pp*

74

ff

voix, c'est la voix ——— du ros - si - gnol des bois. ——— Les a - mou.

[ff]

voix, c'est la voix ——— du ros - si - gnol des bois. ——— Les a - mou.

3 [*v*]

78

tr *smorzando* *pp*

- reux zé - phyr y mê - lent leurs plus doux sou - pirs. ——— Le tendre é -

[tr] [*smorzando*] *[pp]*

- reux zé - phyr y mê - lent leurs plus doux sou - pirs. ——— Le tendre é -

fp *mf* *3* *smorzando*

82 *cresc.*

. cho des val - lons re - di - ra nos chan - sons, nos chan - sons. — L'a-mourest

. cho des val - lons re - di - ra nos chan - sons, nos chan - sons. — L'a-mourest

pp *cresc.*

86 *ff* *[p]*

là: fu - yons! — II

[ff] *[p]*

là: fu - yons! —] Je trem - ble!

ff *p*

91 *sf*

m'ai - me!.. Par - tons! —

[sf]

Je t'ai - me! [Par - tons! —]

cresc. *sf*

96 Tenore

Pour mon cœur e - ni - vré qu'un di - vin rê - ve en fin s'a - chète - ve!

100

Oui, tant que je vi - vrai, c'est vous, c'est vous que j'ai - me - rai. Plus de suc -

104

- cès, de plai - sir! je n'ai qu'un vœu, qu'un dé - sir! es - cla - ve heu -

108

- reux dans vos fers, so - yez pour moi l'u - ni - vers, es - cla - ve heu -

112

- reux dans vos fers, so-yez pour moi l'u - ni - vers. Mon â-me à

116 Contralto

Ah! _____

vous!... des jours si doux lui ront pour nous! Ah! _____

121

rallent. *a piacere* *[ppp] In tempo*

Loin de vo-tre Sé - vil - le, loin de la

[rallent.] *[a piacere]* *ppp [In tempo]*

[Loin de vo-tre Sé - vil - le, loin de la

[In tempo]

col canto *ppp*

126

fou . le et de la vil . . le, dans un sé-jour tran- quil . le, calme et rê .

fou . le et de la vil . . le, dans un sé-jour tran- quil . le, calme et rê .

130

. veur rè-gne le bon-heur. ————— É.cou.te: c'est la voix, c'est la

. veur rè-gne le bon-heur. ————— É.cou.te: c'est la voix, c'est la

mf *p* *loco*

134

voix ————— du ros-si-gnoi des bois. ————— Les a-mou .

voix ————— du ros-si-gnoi des bois. ————— Les a-mou .

ff *[ff]*

137

tr *smorzando* *tr*

- reux zé - phys y mê - lent leurs plus doux sou -

[tr] *[smorzando]* *tr*

- reux zé - phys y mê - lent leurs plus doux sou -

fp *mf* *smorzando*

140

pp *ff*

- pirs. — Le ten-dre é - cho des val - lons re - di - ra nos chan -

[pp] *[ff]*

- pirs. — Le ten-dre é - cho des val - lons re - di - ra nos chan -

pp *ff*

143

- sons, nos chan - sons. — L'a - mour est là: fu -

- sons, nos chan - sons. — L'a - mour est là: fu -

146 *sf*

- yons! Le bon-heur nous at - tend. Partons! voi - ci l'in-stant. Mon a-mour est pour moi le ga - ge de sa

sf

- yons! Le bon-heur nous at - tend. Partons! voi - ci l'in-stant. Mon a-mour est pour moi le ga - ge de sa

150 *sf* *sf* *sf* *sf*

foi! Mon cœur, ma foi, mon cœur à

[sf] *[sf]* *[sf]* *[sf]*

foi! Mon cœur, ma foi, mon cœur à

154 158

toi!!! —

toi!!! —]

N.4 Ave Maria

Andantino
Flutes de 8 et 4 Pieds.

Orgue

legato

pp

p

[p]

*eHR:

**eHR:

12 Soprano *sottovoce*

Contralto *[sottovoce]*

Tenore *[sottovoce]*

Basso *[sottovoce]*

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple -

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple -

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple -

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple -

16 *cresc.*

- na, gra - ti - a ple - na, gra - ti - a ple - na, Do -

- na, gra - ti - a ple - na, gra - ti - a ple - na, Do - *[cresc.]*

- na, gra - ti - a ple - na, gra - ti - a ple - na, Do - *[cresc.]*

- na, gra - ti - a ple - na, gra - ti - a ple - na, Do - *[cresc.]*

- na, gra - ti - a ple - na, gra - ti - a ple - na, Do -

19

f *dolce*

mi - nus te - - cum, be - ne -

[f] *[dolce]*

mi - nus te - - cum, be - ne -

[f] *[dolce]*

mi - nus te - - cum, be - ne -

[f] *[dolce]*

mi - nus te - - cum, be - ne -

pp

22

ppp

dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, be - ne - dic - ta, be - ne -

[ppp]

dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, be - ne - dic - ta, be - ne -

[ppp]

dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, be - ne - dic - ta, be - ne -

ppp

dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, be - ne - dic - ta, be - ne -

25

- dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus, in

- dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus, in

- dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus, in

* - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus, in

29

mu - li - e - ri - bus,

mu - li - e - ri - bus,

mu - li - e - ri - bus,

mu - li - e - ri - bus,

* eHR:

33 *ppp* *cresc.*

et be - ne - dic - tus fruc - tus

[ppp] *[cresc.]*

et be - ne - dic - tus fruc - tus

[ppp] *[cresc.]*

et be - ne - dic - tus fruc - tus

ppp *[cresc.]*

et be - ne - dic - tus fruc - tus

[cresc.]

37 *f* *ff*

ven - tris tu - i, Je - su - sus.

f *ff*

ven - tris tu - i, Je - su - sus.

f *ff*

ven - tris tu - i, Je - su - sus.

f *ff*

ven - tris tu - i, Je - su - sus.

* Vedi Note.

41

sottovoce

San .

[sottovoce]

San .

[sottovoce]

San .

[sottovoce]

San .

45

- cta Ma . ri . a, Ma - ter De . i, o - ra pro

- cta Ma . ri . a, Ma - ter De . i, o - ra pro

- cta Ma . ri . a, Ma - ter De . i, o - ra pro

- cta Ma . ri . a, Ma - ter De . i, o - ra pro

49

no - bis, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri -

no - bis, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri -

no - bis, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri -

no - bis, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri -

52

- bus,

- bus,

- bus,

- bus, nunc et in nunc et in ho - ra nunc et in ho - ra mor - tis, mor -

* eHR:mi h¹

56 *[cresc.]* *f* *ff* *ppp*

mor - tis no - strae, o - ra, o - ra

[ff] *[ppp]*

ho - ra mor - tis no - strae, o - ra, o - ra

[ff] *[ppp]*

mor - tis no - strae, o - ra

[ff] *[ppp]*

- - - - - tis no - strae, o - ra

60 *f*

pro no - bis nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, in ho - ra

[f]

pro no - bis nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, in ho - ra

[f]

pro no - bis nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, in ho - ra

[f]

pro no - bis nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, in ho - ra

*eHR: et in ho . ra

64

mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

[pp]

68

A - men, A - men,

A - men, A - men,

A - men, A - men,

A - men, A - men,

A - men, A - men,

[pp]

* eHR: dob^3

** Vedi Nota 69-72.

*** eHR: fab^3

72

A . . . men, A men. *f*

A . . . men, A men. [*f*]

A . . . men, A men. [*f*]

A . . . men, A men. [*f*]

f

Detailed description: This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass clef. They all sing the words 'A . . . men, A men.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is present above the piano part.

76

79

pp

Detailed description: This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are mostly silent, with a fermata over the final measure of each staff, which is numbered 79. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *pp* is present in the piano part.

N.5 Gammes

Des Montées et des Descentes
Deux Gammes Chinoises, suivies
d'une Mélodie analogue

[A. Première Montée et Descente]

(Montée)

(Pour Album)

Allegretto moderato

Piano *pp*

5 *cresc.* *rinforz.*

10 *f* *ff* *con passione* *ppp*

14 *ff* 17

(Descente)

Allegretto moderato

Piano *pp*

Musical score for measures 1-3. The piece is in 3/4 time, marked **Allegretto moderato**. The piano part begins with a *pp* dynamic. The right hand features a series of chords, while the left hand plays a descending eighth-note line.

4

cresc.

Musical score for measures 4-6. The piece continues with a *cresc.* dynamic marking. The right hand has a series of chords, and the left hand continues its descending eighth-note line.

8

rinforz.

Musical score for measures 7-11. The piece continues with a *rinforz.* dynamic marking. The right hand has a series of chords, and the left hand continues its descending eighth-note line.

12

Lento *sf* **Allegretto tenero** *pp*

Musical score for measures 12-15. The piece changes tempo to **Lento** and dynamic to *sf* in measure 12. In measure 13, the tempo changes to **Allegretto tenero** and dynamic to *pp*. The right hand has a series of chords, and the left hand continues its descending eighth-note line.

16

ff

20

pppp

24

cresc.

f

ff

stacc.

stacc.

28

con dolore

pp

morendo

32

riten.

risoluto

sf

ff

35

[B. Deuxième Montée et Descente]

(Montée)

(Pour Album)

Allegretto moderato

Piano

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is Allegretto moderato. The dynamics start at *pp* (pianissimo).

Musical notation for measures 4-7. The dynamics increase from *pp* to *cresc.* (crescendo) and then to *rinforz.* (rinforzando).

Musical notation for measures 8-11. The dynamics fluctuate, including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano).

Musical notation for measures 12-15. The dynamics include *pp* (pianissimo) and *fff* (fortissimo). Measure 13 contains a first ending bracket labeled [1]. The piece concludes at measure 15.

(Descente)

Allegretto moderato

Piano

pp

4

cresc.

8

rinforz.

12

f *mf* *p*

16

pp *ff*

19

[C.] I^{re} Gamme Chinoise

Montante et Descendante

Andantino mosso

Piano

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

pp *cresc.*

f *ff*

mp *cresc.*

f *ff*

[D.] 2^{me} Gamme Chinoise

Montante et Descendante

Andantino mosso

Piano *pp* *cresc.*

5 *f*

9 *pp* *cresc.*

13 *f* 16

[E.] L'Amour à Pékin

Petite Mélodie sur la Gamme Chinoise

(Pour Album)
(Paroles d'Émilien Pacini)

Andantino mosso

Piano

pp *mf*

4 **Contralto** *dolce*

Mon cœur bles - sé gé - mit tout

f *pp*

7

bas: le bien - ai - mé ne re - vient pas. Sur no - tre

f *pp*

10

ter - re por - tant la guer - re il vint un jour..... je connus l'a -

ff *p*

13

- mour.

pp

15

mf *f*

17

ff

D'un grand Pa . ys nom . mé "la Fran . ce" le Man . da .

ff

20

- rin le rap - pel le au loin. Il n'est pour moi qu'u . ne es - pé .

23

- ran . ce: sui . vre — son sort ou — sinon — la mort! — O fils — vail .

26

- lant — de l'Oc - ci - dent, — je l'ai - me tant, — je l'ai - me

29

tant!

32

dolce

Beau Pa - ys bleu — des fils du ciel, — ton air pour

35

moi de . vient mor . tel. Cé . les . te Empi . re que l'on ad .

38

. mi . re, plus rien de toi s'il n'est pas à moi. Bien . ai .

41

. mé, bien . ai . mé! Si je perds ton cœur, mort et mal .

44

. heur! Ton a . mour c'est le bon . heur. Bien . ai .

47 *ff*

- mé, bien - ai - mé! Si je perds ton cœur, mort et mal -

cresc. *ff*

50 *f* *mf*

- heur! Ton a - mour c'est le bon - heur,

smorz. *p* *mf* *p*

53 *pp* *riten.*

oui! le bon - heur, oui! le bon -

pp *pp* *riten.*

56 *[In tempo]* 59

- heur. —

In tempo *ff* *morendo* *pppp*

N.6

Le Chant des Titans

(Encelade, Hypérion, Cœlus, Polyphème
4 fils de Titan, le frère de Saturne)

Avec accompagnement de Piano et d'Harmonium
Pour quatre voix de Basses-de haute Taille Soli
à l'unisson

(Paroles d'Émilien Pacini)

Andantino maestoso

Musical score for Piano and Harmonium, measures 1-3. The Piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked *ff*. The Harmonium part consists of a few notes in the right hand and a few notes in the left hand, marked *ff*. The tempo is *Andantino maestoso*.

Musical score for Piano and Harmonium, measures 4-6. The Piano part continues with the triplet motif, marked *[sf]* and *[ff]*. The Harmonium part continues with a few notes, marked *ff*. The tempo is *Andantino maestoso*.

7 *pp* *tremolo* *sf* *pp* *sf*

11 *sf* *[simile]*

13 4 Voix de Basses (soli) à l'unisson

Guer - re! mas.sa - cre! car.

fp

15

- na - - - ge!! Fils de Ti.tan du cou.

This block contains the musical notation for measures 15 and 16. It features a vocal line at the top with lyrics, a piano accompaniment in the middle with triplets and accents, and a grand staff at the bottom. The piano accompaniment includes dynamic markings like *sf* and *f*.

17

- ra - - - ge! Il faut pu-nir tant d'ou.

This block contains the musical notation for measures 17 and 18. It features a vocal line at the top with lyrics, a piano accompaniment in the middle with triplets and accents, and a grand staff at the bottom. The piano accompaniment includes dynamic markings like *sf* and *f*.

19

- tra - - - ge - de no - tre bras ven -

Musical score for measures 19-20. The vocal line is in bass clef. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff is in bass clef with a 7/8 time signature and features a complex triplet pattern of eighth notes marked *sf* 3; the lower staff is in bass clef with a 7/8 time signature and contains chords marked with [A]. The grand staff continues in the next system with a treble clef on the upper staff and bass clef on the lower staff, featuring a *ff* dynamic marking.

21

- geur! _____ Hy - pé - ri on, En - ce -

Musical score for measures 21-22. The vocal line is in bass clef. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff is in bass clef with a 7/8 time signature and features a complex triplet pattern of eighth notes marked *sf* 3; the lower staff is in bass clef with a 7/8 time signature and contains chords marked with [A]. The grand staff continues in the next system with a treble clef on the upper staff and bass clef on the lower staff.

23

- la - - - de, tom - be l'usur - pa -

The musical score for measures 23-24 consists of three systems. The first system is the vocal line in bass clef, with lyrics: "- la - - - de, tom - be l'usur - pa -". The second system is the piano accompaniment, featuring a complex texture with triplets in the left hand and chords in the right hand. The third system shows the continuation of the piano accompaniment in two staves (treble and bass clef).

25

- teur! Du ciel tentons l'es - ca -

The musical score for measures 25-26 consists of three systems. The first system is the vocal line in bass clef, with lyrics: "- teur! Du ciel tentons l'es - ca -". The second system is the piano accompaniment, featuring a complex texture with triplets in the left hand and chords in the right hand. The third system shows the continuation of the piano accompaniment in two staves (treble and bass clef).

27

. la . . . de! à Ju . pi . ter mal .

sf 3

[v]

[v]

29

. heurs!! _____ mal .

sf 3

[v]

[v]

31

.heurs!! _____ La fou.dre mê . . . me, lan.

sff

sff

33

- çant _____ son a . na . thè . . . me, sur le ty.ran su .

pp

sff *pp*

36

. prè - - me, frè - res, re.tom - be - ra, re.tom . be -

The musical score for measures 36-38 consists of three systems. The first system is the vocal line in bass clef, with lyrics: ". prè - - me, frè - res, re.tom - be - ra, re.tom . be -". The second system is the piano accompaniment, with dynamics *sf* (measures 36-37), *pp* (measure 37), and *sf* (measure 38). The third system shows the piano accompaniment with dynamic markings *sf(f)* (measure 36), *pp* (measure 37), and *sf* (measure 38). The piano part features complex harmonic textures with frequent chromaticism and dissonance.

39

- ra, re.tom . be - ra, re.tom . be - ra.

The musical score for measures 39-41 consists of three systems. The first system is the vocal line in bass clef, with lyrics: "- ra, re.tom . be - ra, re.tom . be - ra.". The second system is the piano accompaniment, featuring complex harmonic textures with frequent chromaticism and dissonance. The third system continues the piano accompaniment with similar complex textures.

tutta forza

42

Hai . ne à ce Dieu té . mé . rai . . . re!

tutta forza

tutta forza

44

Nous dé . fi . ons son ton . ner . . . re!

tutta forza

46

Rou - lons les monts de la ter - re,

The musical score for measures 46-47 consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are "Rou - lons les monts de la ter - re,". The middle staff is the piano accompaniment, featuring a treble and bass clef. It includes several triplet figures in both hands, each marked with a '3' and an accent bracket. The bottom staff is for the cello/bass, showing a long note in the first measure followed by a dotted line indicating a continuation or a specific performance instruction.

48

Pé - li - on sur Os - sa! Bra -

The musical score for measures 48-49 consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are "Pé - li - on sur Os - sa! Bra -". The middle staff is the piano accompaniment, featuring a treble and bass clef. It includes several triplet figures in both hands, each marked with a '3' and an accent bracket. The bottom staff is for the cello/bass, showing a long note in the first measure followed by a dotted line indicating a continuation or a specific performance instruction. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in both the piano and cello/bass parts.

50

... ves Titans, à la guer - re! L'O - - -

52

... lym - pi.en fui - ra. Ce

54

roi du ciel ————— suc - com - be -

56

- ra, ————— ce roi du ciel suc - - - -

sf *smorzando* *p*

smorzando *p*

58

- com - - be - - - ra. Gloi - - -

ppp *sff*

60

- - re à Ti-tan no - tre pè - re! À _____

ppp *sff*

62

nous le feu! le fer! La

64

mort, la mort à Ju - pi -

66

. ter, la mort, la mort à

sf *smorzando* *p*

smorzando *p*

68

Ju pi ter!! À nous

ppp *sf* *ff* *sf*

ppp *ff* *sf*

71

le feu! _____ le

Musical score for measures 71-73. The vocal line is in bass clef with lyrics "le feu!" and "le". The piano accompaniment consists of two systems of grand staff notation. The first system features a complex texture with triplets and dynamic markings like *[sf]* and *sf*. The second system continues the accompaniment with dynamic markings *ff* and *sf*.

74

fer! _____ La mort, _____ la mort _____

Musical score for measures 74-76. The vocal line is in bass clef with lyrics "fer!", "La mort,", and "la mort". The piano accompaniment consists of two systems of grand staff notation. The first system features dynamic markings *sf* and *pp*. The second system continues the accompaniment with dynamic markings *sf* and *pp*.

77 *divisi*

à Ju . . . pi . ter!!

cresc. *stacc.*

p *cresc.* *stacc.*

79 80

loco

8-

Preghiera

(per otto sole voci)

Andantino
sottovoce

2 Ténor [I]
Tu che di ver.de il pra - to ve - stie i giar.din di fio - ri,
[sottovoce]

2 Ténor [II]
Tu che di ver.de il pra - to ve - stie i giar.din di fio - ri,
[sottovoce]

2 Baryton
Tu che di ver.de il pra - to ve - stie i giar.din di fio - ri,
[sottovoce]

2 Basse
Tu che di ver.de il pra - to ve - stie i giar.din di fio - ri,

5
tu che di dol.ci u - mo - ri sem.pre fe.con.di il suol, *mf*

tu che di dol.ci u - mo - ri sem.pre fe.con.di il suol, *[mf]*

tu che di dol.ci u - mo - ri sem.pre fe.con.di il suol, *[mf]*

tu che di dol.ci u - mo - ri sem.pre fe.con.di il suol, *[mf]*

9
tu che di ver.de il pra - to ve - stie i giar.din di fior, *f*

tu che di ver.de il pra - to ve - stie i giar.din di fior, *[f]*

tu che di ver.de il pra - to ve - stie i giar.din di fior, *[f]*

tu che di ver.de il pra - to ve - stie i giar.din di fior, *[f]*

13 *p* tu che di dol-ci u - mo - ri sem - pre fe-con-di il suol, *ff* Si -
[p] tu che di dol-ci u - mo - ri sem - pre fe-con-di il suol, *[ff]* Si -
[p] tu che di dol-ci u - mo - ri sem - pre fe-con-di il suol, *[ff]* Si -
[p] tu che di dol-ci u - mo - ri sem - pre fe-con-di il suol, *[ff]* Si -

17 *pp* - gnor, — la me - sta pre - ce a te — non s'al - zi in - van, ma
[pp] - gnor, — la me - sta pre - ce a te — non s'al - zi in - van, ma
[pp] - gnor, — la me - sta pre - ce a te — non s'al - zi in - van, ma
[pp] - gnor, — la me - sta pre - ce a te — non s'al - zi in - van, ma

21 *pp* por - gi a noi la ma - no, rat - tem - pra il no - stro duol,
[pp] por - gi a noi la ma - no, rat - tem - pra il no - stro duol, *[mf]* Si -
[pp] por - gi a noi la ma - no, rat - tem - pra il no - stro duol, *f* Signo - -
[pp] por - gi a noi la ma - no, rat - tem - pra il no - stro duol, *[mf]* Si -

25 *mf* *mf*

Signor, la me-sta pre-ce a te non s'al-zi in-van, ma
 -gnor, la me-sta pre-ce, Si-gnor, non s'al-zi in-van, ma por-
 re, Si-gno-re, ma
 -gnor, la me-sta pre-ce, Si-gnor, non s'al-zi in-van, ma

29 *f* *ff*

por-gia noi la ma-no, ma por-gia noi la ma-no, rat-
 gi a noi, a noi la ma-no, rat-
 por-gia noi la ma-no, ma por-gia noi la ma-no, rat-
 por-gia noi la ma-no, ma por-gia noi la ma-no, rat-

33 *pp* *rallentando*

-tem-pra, rat-tem-pra il no-stro duol, il no-stro duol. Si-gnor, deh!
 -tem-pra, rat-tem-pra il no-stro duol, il no-stro duol.
 -tem-pra, rat-tem-pra il no-stro duol, il no-stro duol.
 -tem-pra, rat-tem-pra il no-stro duol, il no-stro duol.

Primo Tempo

38

Tu che di ver-de il pra - to ve - sti e i giar.din di fio - ri,
 Tu che di ver-de il pra - to ve - sti e i giar.din di fio - ri,
 Tu che di ver-de il pra - to ve - sti e i giar.din di fio - ri,
 Tu che di ver-de il pra - to ve - sti e i giar.din di fio - ri,

42

tu che di dol.ci u - mo - ri sem-pre fe-con.di il suol, _____
 tu che di dol.ci u - mo - ri sem-pre fe-con.di il suol, _____
 tu che di dol.ci u - mo - ri sem-pre fe-con.di il suol, _____
 tu che di dol.ci u - mo - ri sem-pre fe-con.di il suol, _____

46

Si - gnor, la me-sta pre - ce a te non s'al-zi in - van, _____
 Si - gnor, la me-sta pre - ce a te non s'al-zi in - van, _____
 Si - gnor, la me-sta pre - ce a te non s'al-zi in - van, _____
 Si - gnor, la me-sta pre - ce a te non s'al-zi in - van, _____

50 *pppp*

ma por-gi a noi la ma - no, rat - tempra il no - stro duol, ma por-gi a

[pppp]

ma por-gi a noi la ma - no, rat - tempra il no - stro duol, Si .

[pppp]

ma por-gi a noi la ma - no, rat - tempra il no - stro duol, Si .

[pppp]

ma por-gi a noi la ma - no, rat - tempra il no - stro duol, Si .

54 *cresc.* *f* *pp*

no - i, ma por-gi a no - i, a noi la ma - no, Si - gnor, la me - sta

[cresc.] *[f]* *[pp]*

- gnor, _____ Si - gnor, _____ Si - gnor, _____ Si - gnor, _____

[cresc.] *[f]* *[pp]*

- gnor, _____ Si - gnor, _____ Si - gnor, _____ Si - gnor, _____

[cresc.] *[f]* *[pp]*

- gnor, _____ Si - gnor, _____ Si - gnor, _____ Si - gnor, _____

58 *cresc.*

pre - ce a te non s'al - zi in - van, _____ ma por-gi a noi la

[cresc.]

- gnor, _____ por - gi la ma - no, ma por-gi a noi la

[cresc.]

- gnor, _____ por - gi la ma - no, ma por-gi a noi la

[cresc.]

- gnor, _____ por - gi la ma - no, ma por-gi a noi la

62 *f* *rallentando* *p*

ma - no, rat - tem - pra il no - stro duol. Si - gnor, deh!

[f] *[^ ^ ^ ^]*

ma - no, rat - tem - pra il no - stro duol.

[f] *[^ ^ ^ ^]*

ma - no, rat - tem - pra il no - stro duol.

[f] *[^ ^ ^ ^]*

ma - no, rat - tem - pra il no - stro duol.

Primo Tempo
molto sottovoce

66 *[molto sottovoce]*

Tu che di ver-de il pra - to ve - sti e i giar-din di fio - ri,

[molto sottovoce]

Tu che di ver-de il pra - to ve - sti e i giar-din di fio - ri,

[molto sottovoce]

Tu che di ver-de il pra - to ve - sti e i giar-din di fio - ri,

[molto sottovoce]

Tu che di ver-de il pra - to ve - sti e i giar-din di fio - ri,

70 *ppp*

tu che di dol-ci u - mo - ri sem-pre fe-con-di il suol, Si - gnor, a

[ppp]

tu che di dol-ci u - mo - ri sem-pre fe-con-di il suol, Si -

[ppp]

tu che di dol-ci u - mo - ri sem-pre fe-con-di il suol, Si - gnor, deh! por- gi a

[ppp]

tu che di dol-ci u - mo - ri sem-pre fe-con-di il suol,

74 *cresc.* *f* *pp*

noi, deh! por-gia noi la ma-no, rat-tem-pra, rat-tem-pra il no-stro

[cresc.] *[f]* *pp*

-gnor, deh! por-gia noi la ma-no, rat-tem-pra, rat-tem-pra il no-stro

[cresc.] *[f]* *pp*

noi, deh! por-gia noi la ma-no, rat-tem-pra, rat-tem-pra il no-stro

[cresc.] *[f]* *pp*

Si-gnor, por-gia noi la ma-no, rat-tem-pra, rat-tem-pra il no-stro

78 *cresc.*

duol. Si-gnor, a noi, deh! por-gia noi la ma-no, rat-tem-pra, rat-

[cresc.]

duol. Si-gnor, deh! por-gia noi la ma-no, rat-tem-pra, rat-

[cresc.]

duol. Si-gnor, deh! por-gia noi, deh! por-gia noi la ma-no, rat-tem-pra, rat-

[cresc.]

duol. Si-gnor, por-gia noi la ma-no, rat-tem-pra, rat-

82 *f* *pp* *ff* *fff* *pppp* *divisi* *Adagio* 87

-tem-pra il no-stro duol. Si-gnor, — Si-gnor, — mai duol.

[f] *pp* *[fff]* *[fff]* *[pppp]* *divisi*

-tem-pra il no-stro duol. Si-gnor, — Si-gnor, — mai duol.

[f] *pp* *[fff]* *[fff]* *[pppp]* *[uniti]*

-tem-pra il no-stro duol. Si-gnor, — Si-gnor, — mai duol.

[f] *pp* *[fff]* *[fff]* *[pppp]* *divisi*

-tem-pra il no-stro duol. Si-gnor, — Si-gnor, — mai duol.

N.8

Au Chevet d'un mourant

(Elégie)

(Paroles d'Émilien Pacini)

Andantino sostenuto

Piano

pp

The musical score is written for piano in a 6/8 time signature and a key signature of three flats (E-flat major/C minor). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system (measures 1-4) features a melody in the treble staff with a *pp* dynamic and a simple accompaniment in the bass staff. The second system (measures 5-8) continues the melody, with a fermata over the final measure of the treble staff. The third system (measures 9-12) is marked *loco* and features a more active treble staff with a *pp* dynamic, while the bass staff has a simple accompaniment. The fourth system (measures 13-16) continues the *loco* section with dynamics of *pp*, *cresc.*, *ff*, *smorz.*, and *p*. The fifth system (measures 17-20) concludes the piece with a *pp* dynamic and a more melodic accompaniment in the bass staff.

21 Canto

De la dou - leur naît l'es - pé - ran - ce: pè - re a - do -

24

- ré, pour ta souf - fran - ce voi - ci le jour de dé - li -

27

- vran - ce, un an - ge, hé - las! te tend les bras! L'é - cho plain -

30

- tif, dans le si - len - ce, l'é - cho plain - tif, dans le si -

*A: Canto = fa^3 ; vedi Nota.

33

len - ce, ré - pè - te au loin, ré - pè - te le

ppp *cresc.* *ff*

36

trist - te glas... L'é - cho plain -

rallent. *In tempo* *In tempo* *cresc.*

col canto p *pp*

39

- tif, l'é - cho dans le si - len - ce, ré - pè - te au

ff *smorz.* *p* *pp*

42

loin le trist - te glas, ré - pè - te au loin le trist - te

cresc. *ff* *smorz.* *p*

45

glas... Hé - las! hé .

pp

49

- las! Ô Mort! — ta faux — dé.jà se

ff

crescendo

sf p sf p

52

dres - - se. Mes vœux, — mes pleurs — et ma ten -

sf p sf p sf p sf p

54

- dres - - se en vain — dans ma dé-tres - se dé -

sf p sf p sf p sf p

56

- fen - dent sa vieil - les - se. Mon pè - re...mon a - mi — s'est en - dor.

58

- mi. Sans plain - te et sans a - lar - mes s'é - tei - gnent ses beaux

60

jours sous mes — brû - lan - tes lar - mes qui vont — cou - ler tou -

62

- jours, toujours... toujours... toujours... toujours...

64 *smorz. a piacere*

ah! ah! ah! ah! ah! ah!

loco

col canto

67 *In tempo*

À son che - vet, tou - jours fi - dè - le, ma fai - ble

[In tempo]

ppp

70

voix en vain l'ap - pel - le. Il n'en - tend plus, dou - leur cru -

73

- el - le, mon der - nier vœu fait au bon Dieu. Ô ten - dre

ff

pp

76

pè - re, â - me im - mor - tel - le, ô ten - dre pé - re, â - me im - mor -

79

- tel - le, vers toi j'i - rai bien - - tôt... vers - - toi

ppp cresc. ff

82

j'i - rai bien - tôt... Ô ten - dre

rallent. In tempo [In tempo]

col canto p pp cresc.

85

pè - re, â - me, â - me im - mor - tel - le, vers toi j'i -

ff smorz. [p]

88

- rai, j'i - rai bien - tôt... vers toi j'i - rai, j'i - rai bien .

cresc. *ff* *smorz.* *p*

91 *a pia.*

- tôt... a - dieu! ah!-

pp *sf*

95 *cere* *rallent.* *a piacere*

mon pè - - - re, a - -

col canto *pp*

96 *In tempo* 98

- dieu!!... *[In tempo]*

sf *loco* *sf* *sf*

N.9 Le Sylvain (Romance)

(Paroles d'Émilien Pacini)

Andantino mosso (M.M. ♩=168)

Piano

The musical score is written for piano in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of two staves each. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes markings for *pppp*, *f*, and *p*. The second system includes *f*, *p*, and *pp*. The third system includes *cresc.*, *ff*, and *p*. The fourth system includes *pp*, *loco*, and *ppp*. The fifth system starts at measure 19. The score features various dynamics, articulation marks like accents and slurs, and a first ending bracket with a repeat sign and a double bar line.

24

29 Ténor

Bel . les Nym . phes blon . des des — forêts — pro . fon . des,

33

des — moissons — fé . con . des et — des ver . tes on . des,

cresc. *f* *sf*

37

vous fuyez le Syl . vain — qui vous ap . pel . le en vain.

ff *pp* *f* [*p*] *ppp*

41

L'heu-re est so - li - tai - re, tout sem-ble se tai - re;

46

l'om-bre et le mys - tè - re rè - gnent sur la

51

ter - re. Sois moins cru - el, moins cru -

55

- el, Dieu de Cy - thè - re, c'est pour mon cœur, pour mon

59

cœur trop de ri - gueur! — Rê - ves d'es - pé - ran - ce,

63

cet - te in - dif - fé - ren - ce qui fait ma souf - fran - ce,

67

vous ban - nit dé - sor - mais. Ô pei - ne ex - trê - me,

71

ô pei - ne ex - trê - me, cel - le que j'ai - me

75

n'en - tend pas mê - me mon vœu su - prême. Grands Dieux, —

cresc. *f*

79

— non, non, non ja - mais! Ô — pei - ne ex - trême, non — jamais! —

f *p* *f* *p*

84

a piacere *f* *p tr* *f*

— Non, non, non, non, non, non, non, non, — non — ja -

col canto *sf*

85

- mais!

[a tempo] *sf* *pp* *cresc.* *ff*

[sf]

89

p *pp* *ppp* *loco*

95

La ——— laideur ——— sau . va . ge de ——— monnoir ——— vi . sa . ge

99

sem . ble fai . re ou tra . ge à ——— l'Amour ——— vo . la . ge....

cresc. *f* *sf*

103

A . do . nis!! ta beau . té ——— pour ma di . vi . ni . té!!!..

f *pp* *f* *p* *ppp*

107

Que la pâ - le Au - ro - re di - se aux fleurs d'é -

111

- clo - re, que Phœ-be co - lo - re

116

le val-lon so - no - re. Seul, le Syl -

120

- vain, le Syl - vain sup-ple, im - plo - re et nuit et

124

jour, nuit et jour lan-guit d'a-mour. Nym- phes im-mor-

128

- tel - les, à Vé-nus re - bel - les, pour - quoidonc, cru-

132

- el - les, me per-cer de vos traits? Ô pei - ne ex-

136

- trê - me, ô pei - ne ex-trê - me, cel - le que

140

j'ai - me n'en - tend pas mê - me mon voeu su -

cresc.

144

- prê me Grands Dieux, non, non, non ja - mais! Ô - pei - ne ex -

f *p*

148

- trê - me, non ja - mais! *a piacere* Non, non, non, non, non, non, non,

p *col canto*

152

non, non ja - mais!

f *p* *tr* *f* *loco* *sf* *fff*

N.10 Cantemus Chœur à 8 voix réelles *

Soprano
Can . te . mus Do . mi . no : glo . ri . o . se , — glo . ri . o . se

Contralto
Can . te . mus Do . mi . no : glo . ri . o . se , —

Tenore
Can . te . mus Do . mi . no : glo .

Basso
Can . te . mus

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

5
e . nim ma . gni . fi . ca . tus est,
glo . ri . o . se e . nim ma . gni . fi . ca . tus est,
ri . o . se — e . nim ma . gni . fi . ca . tus est,
Do . mi . no : glo . ri . o . se e . nim ma . gni . fi . ca . tus est,
Can . te . mus Do . mi . no : glo . ri . o . se , — glo . ri . o . se
Can . te . mus Do . mi . no : glo . ri . o . se , —
Can . te . mus Do . mi . no : glo .
Can . te . mus

* In A Rossini diede al brano anche un titolo italiano: "Imitazione ad Otto Voci Reali".

9

ma - gni .
ma - gni
ma - gni . fi - ca .
ma - gni . fi - ca . . .

e . . nim ma - gni . fi - ca - tus est,
glo - ri - o - se e . nim ma - gni . fi - ca - tus est,
. ri - o - se — e . nim ma - gni . fi - ca - tus est,
Do . mi - no: glo - ri - o - se e . nim ma - gni . fi - ca - tus est,

13

. fi - ca . tus est:
fi . ca . . tus est:
. tus est:
. . tus est:

glo - ri - o - se ma - gni . fi - ca - tus
ma . . gni . fi - ca - tus
glo - ri - o - se ma - gni . fi - ca - tus
glo - ri - o - se ma - gni . fi - ca - tus

17

e . qu . um et a . scen . so . rem,
 e . qu . um et a . scen . so . rem,
 e . qu . um et a . scen . so . rem,
 e . qu . um et a . scen . so . rem,

est: e . qu . um et a . scen .
 est: e . qu . um et a . scen .
 est: e . qu . um et a . scen .
 est: e . qu . um et a . scen .

21

et a . scen . so . rem, et a . scen . so . rem de .
 et a . scen . so . rem, et a . scen . so . rem de .
 et a . scen . so . rem, et a . scen . so . rem de .
 et a . scen . so . rem, et a . scen . so . rem de .

. so . rem, et a . scen . so . rem de .
 . so . rem, et a . scen . so . rem de .
 . so . rem, et a . scen . so . rem de .
 . so . rem, et a . scen . so . rem de .

25



- je - cit in ma - re. Can -
- je - cit, de - je - cit in ma - re. Can -
- je - cit, de - je - cit in ma - re.
- je - cit in ma - re. Can - te -
- je - cit, de - je - cit in ma - re.
- je - cit, de - je - cit in ma - re.
- je - cit, de - je - cit in ma - re.
- je - cit, de - je - cit in ma - re.
- je - cit, de - je - cit in ma - re.

29



- te - mus, can - te - mus Do - mi - no:
- te - mus, can - te - mus Do - mi - no:
Can - te - mus Do - mi - no:
- mus, can - te - mus Do - mi - no:
glo - ri -
glo - ri - o - se
glo - ri - o - se
glo - ri - o - se

33

e . qu . um

e . qu . um

e . qu . um

e . qu . um

. o . se ma . gni . fi . ca . tus est: e . qu .

e . nim ma . gni . fi . ca . tus est: e . qu .

e . nim ma . gni . fi . ca . tus est: e . qu .

e . nim ma . gni . fi . ca . tus est: e . qu .

37

et a . scen . so . rem, et a . scen . so . rem,

et a . scen . so . rem, et a . scen . so . rem,

et a . scen . so . rem, et a . scen . so . rem,

et a . scen . so . rem, et a . scen . so . rem,

. um et a . scen . so . rem, et a . scen .

. um et a . scen . so . rem, et a . scen .

. um et a . scen . so . rem, et a . scen .

. um et a . scen . so . rem, et a . scen .

41

et a . scen . so . rem de . je . cit, de . je .

et a . scen . so . rem de . je . cit, de . je .

et a . scen . so . rem de . je . cit, de . .

et a . scen . so . rem de . je . cit, de . .

- so . rem de . je . cit, de . je . .

- so . rem de . je . cit, de . je . cit, de . je .

- so . rem de . je . cit, de . je . cit in

- so . rem de . je . cit, de . je . .

46 49

- cit, de . je . cit in ma . re.

- cit in ma . re.

- je . . . cit in ma . re.

- je . . . cit in ma . re.

- cit in ma . re, in ma . re.

- cit in ma . re, in ma . re.

ma . re, in ma . re, in ma . re.

- cit in ma . re.

Voilà du Temps Perdu!!!

N.11 Ariette à l'ancienne

(Paroles de Jean-Jacques Rousseau)

Andantino mosso

Pianoforte *pp*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The tempo is marked 'Andantino mosso' and the dynamics are 'pp'.

5 Canto

Que le jour me du - re pas - sé loin de toi, loin de toi!

legato *riten.*

The first system includes a vocal line starting at measure 5 and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'Canto' and includes the lyrics 'Que le jour me du - re pas - sé loin de toi, loin de toi!'. The piano accompaniment is marked 'legato' and includes a 'riten.' (ritardando) marking at the end of the phrase.

9 *In tempo*

Tou - te la na - tu - re n'est plus rien pour moi, rien pour moi.

legato *f* *pp* *riten.*

The second system includes a vocal line starting at measure 9 and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'In tempo' and includes the lyrics 'Tou - te la na - tu - re n'est plus rien pour moi, rien pour moi.'. The piano accompaniment is marked 'legato' and includes dynamic markings 'f' (forte) and 'pp' (pianissimo), along with a 'riten.' marking.

13 *In tempo*

Le plus vert bo - ca - ge quand tu n'y viens pas n'est qu'un lieu sau -

f *ppp* *legato*

The third system includes a vocal line starting at measure 13 and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'In tempo' and includes the lyrics 'Le plus vert bo - ca - ge quand tu n'y viens pas n'est qu'un lieu sau -'. The piano accompaniment is marked 'f' (forte) and 'ppp' (pianississimo), and includes a 'legato' marking.

18 *ff*
 - va - ge pour moi sans ap - pas.

24
 Que — le jour me du - re pas - sé loin de toi! — Tou -

29 *f*
 - te la na - tu - re n'est — plus rien pour moi. — Le plus vert bo -

34 *ff*
 - ca - ge quand tu n'y viens pas — n'est qu'un lieu sau -

pp *[ff p]* *legato* ****

f **** *legato* *cresc.* *f* *pp*

cresc. *[f]* *ff*

* Rossini aggiunge queste indicazioni in m.H. Vedi Note.

** Vedi Note.

38 *riten.* *In tempo*
pp
 - va - ge pour moi sans ap - pas. Que le jour me
pp legato

42
 du - re pas - sé loin de toi, loin de toi! Tou - te la na -

46
 - tu - re n'est plus rien pour moi.
f *sf*

50 *rallentando un poco* 55
pp *f* *ppp*

* Vedi Note.

** In pH2 Rossini aggiunge questa cadenza:

rien ——— pour moi.

N. 12
 Le Départ des promis
 Quatuor
 Tyrolienne sentimentale

(Paroles d'Émilien Pacini)

Andantino mosso

Piano *pp*

5 *cresc.* *smorz.*

9 2 Soprani *p*

L'hon.neur ap . pel . le leur bras fi . dè . le: quel . le dou . leur pour no . tre

2 Contralti [*p*]

[L'hon.neur ap . pel . le leur bras fi . dè . le: quel . le dou . leur pour no . tre]

The musical score is written in 3/8 time. The piano part begins with a *pp* dynamic and includes markings for *cresc.* and *smorz.*. The vocal parts enter at measure 9, with the Soprano part marked *p* and the Contralto part marked [*p*]. The lyrics are in French and describe a scene of departure.

13

cœur! Dans la souffran - ce sans es - pé - ran - ce l'a-mour, hé - las, gé - mit, gé - mit tout

cœur! Dans la souffran - ce sans es - pé - ran - ce l'a-mour, hé - las, gé - mit, gé - mit tout

17

bas, tout bas. Ah, ah, ah,

bas.] Ah, ah, ah, ah!

21

— ah! Dans son i - vres - se no - tre ten - dres - se rê - vait tou - jours, rê - vait de si beaux

[ff] [smorz.] [pp]

— [Dans son i - vres - se no - tre ten - dres - se rê - vait tou - jours, rê - vait de si beaux

25

jours.

jours.

cresc.

smorz.

29

ff

pp

Quand vous quit - tez no - tre Ty - rol, la joie aus - si re - prend son

[ff]

[pp]

Quand vous quit - tez no - tre Ty - rol, la joie aus - si re - prend son

33

ff

pp

vol. Sans fleurs lan - guit no - tre beau sol, l'é - cho des bois sans ros - si -

[ff]

[pp]

vol. Sans fleurs lan - guit no - tre beau sol, l'é - cho des bois sans ros - si -

37

- gnol. Ah, ah, ah,

- gnol.] Ah, ah, ah, ah!

41

— ah! *pp* Bien des con - quêtes s'of-frent à vous, mais pour des nœuds plus doux du moins pen-sez à

[*pp*] [*f*] [*sf*]

[Bien des con - quêtes s'of-frent à vous, mais pour des nœuds plus doux du moins pen-sez à

45

nous.

nous.

49

cresc. *smorz.*

53

p
D'amour é - pri - ses, tris - tes pro - mi - ses, des pleurs d'a - dieux mouillent vos

[p]
D'amour é - pri - ses, tris - tes pro - mi - ses, des pleurs d'a - dieux mouillent vos

57

yeux. Pour la pa - tri - e, mè - re ché - ri - e, nos fiers sol - dats s'en vont tous aux com.

yeux. Pour la pa - tri - e, mè - re ché - ri - e, nos fiers sol - dats s'en vont tous aux com.

61

- bats. Hé - las! Ah, ah, ah,

- bats.] Ah, ah, ah, ah!

65

— ah! Pendant la guer - re, dou - leur a - mè - re, pri - ons pour eux, pou - reux, nos a - mou -

[Pendant la guer - re, dou - leur a - mè - re, pri - ons pour eux, pou - reux, nos a - mou -

ff *smorz.* *pp*

[*ff*] [*smorz.*] [*pp*]

69

- reux.

- reux.

cresc. *smorz.*

73 *ff* *pp*

De nos val - lons le franc chas - seur mar.chant ar -

[ff] *[pp]*

De nos val - lons le franc chas - seur mar.chant ar -

76 *ff*

- mé sur l'op - pres - seur pour son pa - ys, pour l'Em - pe -

[ff]

- mé sur l'op - pres - seur pour son pa - ys, pour l'Em - pe -

79 *pp*

- reur, meurt sans re - gret, com - bat sans peur.

[pp]

- reur, meurt sans re - gret, com - bat sans peur.] Ah, _____

82 Ah, ah, ah, ah! Rê-vons les
ah, ah, ah! [Rê-vons les

86 fê - tes d'un plus beau jour. Hâ - tez vo - tre re - tour, seul vœu de no - tre a -
fê - tes d'un plus beau jour. Hâ - tez vo - tre re - tour, seul vœu de no - tre a -

89 **ff** .mour, seul vœu de no - tre a - mour, seul vœu de no - tre a - mour. 92
[**sf**] .mour, seul vœu de no - tre a - mour, seul vœu de no - tre a - mour.]

APPENDICE
AI MORCEAUX RÉSERVÉS

N.7a Prière à 8 Voix

N.11a Ariette à l'ancienne

N.7a Prière à 8 voix

Andantino
sottovoce

2 Ténor [I]
Dieu cré - a - teur du mon - de, par qui la fou.dre gron - de,

2 Ténor [II]
[Dieu cré - a - teur du mon - de, par qui la fou.dre gron - de,
[sottovoce]

2 Baryton
[Dieu cré - a - teur du mon - de, par qui la fou.dre gron - de,
[sottovoce]

2 Basse
[Dieu cré - a - teur du mon - de, par qui la fou.dre gron - de,

5

mf
Toi, dont la main fé - con - de de bien.faits nous i - non - de,

[mf]
Toi, dont la main fé - con - de de bien.faits nous i - non - de,

[mf]
Toi, dont la main fé - con - de de bien.faits nous i - non - de,

[mf]
Toi, dont la main fé - con - de de bien.faits nous i - non - de,

9

pp
aux Cieux re - çois l'hom - ma - ge de no - tre a.mour pi - eux.

[pp] *[f]*
aux Cieux re - çois l'hom - ma - ge de no - tre a.mour pi - eux.

[pp] *[f]*
aux Cieux re - çois l'hom - ma - ge de no - tre a.mour pi - eux.

[pp] *[f]*
aux Cieux re - çois l'hom - ma - ge de no - tre a.mour pi - eux.

13 *pp* *ff*

Sur l'hom.me, ton i - ma - ge, dai - gne je - ter les yeux! Sei -

[pp] *[ff]*

Sur l'hom.me, ton i - ma - ge, dai - gne je - ter les yeux! Sei -

[pp] *[ff]*

Sur l'hom.me, ton i - ma - ge, dai - gne je - ter les yeux! Sei -

[pp] *[ff]*

Sur l'hom.me, ton i - ma - ge, dai - gne je - ter les yeux! Sei -

17 *pp*

-gneur, ton nom en - flam - me nos cœurs re - con - nais - sants, ta

[pp]

-gneur, ton nom en - flam - me nos cœurs re - con - nais - sants, ta

[pp]

-gneur, ton nom en - flam - me nos cœurs re - con - nais - sants, ta

[pp]

-gneur, ton nom en - flam - me nos cœurs re - con - nais - sants, ta

21 *pp* *[pp]* *[mf]* *f*

gloi - re ins - pi - re l'â - me qui t'of - fre un pur en - cens.

[pp] *[mf]*

gloi - re ins - pi - re l'â - me qui t'of - fre un pur en - cens.] Sei -

[pp] *f*

gloi - re ins - pi - re l'â - me qui t'of - fre un pur en - cens.] Seigneur,

[pp] *[mf]*

gloi - re ins - pi - re l'â - me qui t'of - fre un pur en - cens.] Sei -

25 *mf* *mf* *p*

Seigneur, ton nom en - flam - me nos cœurs re - con - nais - sants, ta

- gneur, ton nom en - flam - me nos cœurs re - con - nais - sants, ta gloi -

f *f* *f* *p*

- Seigneur, nos cœurs, nos cœurs, ta

- gneur, ton nom en - flam - me nos cœurs re - con - nais - sants, ta

[mf] *p*

29 *f* *ff* *mf*

gloi - re ins - pi - re l'â - me, ta gloi - re ins - pi - re l'â - me qui

- - - re, ta gloi - - - re ins - pi - re l'â - me qui

gloi - re ins - pi - re l'â - me, ta gloi - re ins - pi - re l'â - me qui

gloi - re ins - pi - re l'â - me, ta gloi - re ins - pi - re l'â - me qui

[mf] *[ff]* *[mf]* *[f]* *[ff]* *[mf]*

33 *p* *pp* *rallentando*

t'of - fre, qui t'of - fre un pur en - cens, un pur en - cens. Sei - gneur, ah!

t'of - fre, qui t'of - fre un pur en - cens, un pur en - cens.

t'of - fre, qui t'of - fre un pur en - cens, un pur en - cens.

t'of - fre, qui t'of - fre un pur en - cens, un pur en - cens.

[p] *[pp]* *[p]* *[pp]*

Primo Tempo

38 *ppp*

Dieu cré - a - teur du mon - de, par qui la fou - dre gron - de,

[ppp]

[Dieu cré - a - teur du mon - de, par qui la fou - dre gron - de,

[ppp] *f*

[Dieu cré - a - teur du mon - de, par qui la fou - dre gron - de,

[ppp]

[Dieu cré - a - teur du mon - de, par qui la fou - dre gron - de,

42 *mf*

Toi, dont la main fé - con - de de bien - faits nous i - non - de,

[mf]

Toi, dont la main fé - con - de de bien - faits nous i - non - de,

[mf]

Toi, dont la main fé - con - de de bien - faits nous i - non - de,

[mf]

Toi, dont la main fé - con - de de bien - faits nous i - non - de,

46 *f*

aux Cieux re - çois l'hom - ma - ge de no - tre amour pi - eux.

[f]

aux Cieux re - çois l'hom - ma - ge de no - tre a - mour pi - eux.

[f]

aux Cieux re - çois l'hom - ma - ge de no - tre a - mour pi - eux.

[f]

aux Cieux re - çois l'hom - ma - ge de no - tre amour pi - eux.

50 *pppp*

Sur l'hom-me, ton i - ma - ge, dai - gne je - ter les yeux! Dieu tu - té .

[pppp]

Sur l'hom-me, ton i - ma - ge, dai - gne je - ter les yeux!] Grand

[pppp]

Sur l'hom-me, ton i - ma - ge, dai - gne je - ter les yeux!] Grand

[pppp]

Sur l'hom-me, ton i - ma - ge, dai - gne je - ter les yeux!] Grand

54 *cresc.* *f* *pppp*

- lai - re, que ta co - lè - re soit moins sé - vè - re! En - tends no - tre pri -

[cresc.] *[f]* *[pppp]*

Dieu, — grand Dieu, — grand Dieu! — En . .

[cresc.] *[f]* *[pppp]*

Dieu, — grand Dieu, — grand Dieu! — En . .

[cresc.] *[f]* *[pppp]*

Dieu, — grand Dieu, — grand Dieu! — En . .

58 *cresc.*

- è - re: nous a - do - rons ta loi. Con - so - le la mi -

[cresc.]

- tends no - tre pri - è - re. Con - so - le la mi -

[cresc.]

- tends no - tre pri - è - re. Con - so - le la mi -

[cresc.]

- tends no - tre pri - è - re. Con - so - le la mi -

62 *f* *rallentando* *p*

- sè - re, qui n'a — d'es-poir qu'en toi! Sei - gneur, ah!

- sè - re, qui n'a — d'es-poir qu'en toi!

- sè - re, qui n'a — d'es-poir qu'en toi!

- sè - re, qui n'a — d'es-poir qu'en toi!

Primo Tempo
molto sottovoce

66 *[molto sottovoce]*

Si par - fois la souf - fran - ce, las - se de l'es - pé - ran - ce,

[molto sottovoce]

[Si par - fois la souf - fran - ce, las - se de l'es - pé - ran - ce,

[molto sottovoce]

[Si par - fois la souf - fran - ce, las - se de l'es - pé - ran - ce,

[molto sottovoce]

[Si par - fois la souf - fran - ce, las - se de l'es - pé - ran - ce,

70 *ppp*

meurt dans l'in-dif - fé - ren - ce, sour - ce de tous mal - heurs, Dieu tout puis -

[ppp]

meurt dans l'in-dif - fé - ren - ce, sour - ce de tous mal - heurs,] mon

[ppp]

meurt dans l'in-dif - fé - ren - ce, sour - ce de tous mal - heurs.] Dieu tout puis - sant, que

[ppp]

meurt dans l'in-dif - fé - ren - ce, sour - ce de tous mal - heurs,]

74 *cresc.* *f* *pp*

- sant, que ta bon - té su - bli - me par - don - ne, par - don - ne à nos dou -

[cresc.] *[f]* *pp*

Dieu, que ta bon - té su - bli - me par - don - ne, par - don - ne à nos dou -

[cresc.] *[f]* *pp*

ta bon - té, bon - té su - bli - me par - don - ne, par - don - ne à nos dou -

[cresc.] *[f]* *pp*

Dieu, que ta bon - té su - bli - me par - don - ne, par - don - ne à nos dou -

78 *cresc.*

- leurs! Du som-bre en - fer, mon Dieu, fer - me l'a - bî - me; fais grâ - ce, fais

[cresc.]

- leurs! Mon Dieu, mon Dieu, fer - me l'a - bî - me; fais grâ - ce, fais

[cresc.]

- leurs! Du som-bre en - fer, mon Dieu, mon Dieu, fer - me l'a - bî - me; fais grâ - ce, fais

[cresc.]

- leurs! Ah! mon Dieu, fer - me l'a - bî - me; fais grâ - ce, fais

82 *f* *pp* *ff* *fff* *pppp* *divisi* *Adagio* 87

grâ - ce aux grands pé - cheurs, entends ___ nos voix, ___ nos pleurs.

[f] *pp* *[fff]* *[fff]* *[pppp]* *divisi*

grâ - ce aux grands pé - cheurs, entends ___ nos voix, ___ nos pleurs.

[f] *pp* *[fff]* *[fff]* *[pppp]* *uniti*

grâ - ce aux grands pé - cheurs, entends ___ nos voix, ___ nos pleurs.

[f] *pp* *[fff]* *[fff]* *[pppp]* *divisi*

grâ - ce aux grands pé - cheurs, entends ___ nos voix, ___ nos pleurs.

N.11a

Ariette à l'ancienne

(Paroles de Jean-Jacques Rousseau)

Andantino mosso

Piano *[pp]*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The tempo is marked 'Andantino mosso' and the dynamics are 'Piano' with a fortissimo hairpin.

5 Canto

Que le jour me du - re pas - sé loin de toi, loin de toi!

legato

The first system shows the vocal line starting at measure 5. The lyrics are 'Que le jour me du - re pas - sé loin de toi, loin de toi!'. The piano accompaniment is marked 'legato' and features a steady accompaniment of chords and moving lines in both hands.

9

Tou - te la na - tu - re n'est plus rien pour moi, rien pour moi.

The second system shows the vocal line starting at measure 9. The lyrics are 'Tou - te la na - tu - re n'est plus rien pour moi, rien pour moi.'. The piano accompaniment continues with a similar harmonic texture.

13

Le plus vert bo - ca - ge quand — tu n'y viens pas — n'est qu'un lieu sau -

The third system shows the vocal line starting at measure 13. The lyrics are 'Le plus vert bo - ca - ge quand — tu n'y viens pas — n'est qu'un lieu sau -'. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

18

- va - ge pour moi sans ap - pas.

24

Que — le jour me du - re pas - sé loin de toi! — Tou -

29

te la na - tu - re n'est — plus rien pour moi. — Le plus vert bo -

34

- ca - ge quand tu n'y viens pas — n'est qu'un lieu sau -

38

- va - ge pour moi sans ap - pas. ————— Que le jour me

42

du - re pas - sé loin de toi, loin de toi! Tou - te la na -

46

- tu - re n'est plus rien pour moi.

50

55

COMMENTO CRITICO

I. FONTI

A. Fonti autografe

A Pesaro, Fondazione Rossini

La maggior parte degli autografi del corpus principale dell'*Album français* e dei *Morceaux réservés* è conservata a Pesaro, presso la Fondazione Rossini, fra i manoscritti lasciati in eredità dal compositore alla sua città natale (in questa collezione si trovano anche gli autografi delle versioni preliminari che figurano come AF 3a, 7a e 10a).

Soltanto quattro pezzi nel corpus principale sono privi di una fonte autografa a Pesaro: AF 9 (*Adieux à la vie!*) e 12 (*Chœur de chasseurs démocrates*); MR 4 (*Ave Maria*) e 7 (*Pregbiera*). In due casi (*Chœur de chasseurs démocrates* e *Pregbiera*), un'analisi delle fonti superstiti (si vedano le Note relative) fa pensare che non sia mai esistita una versione autografa completa dei brani, ma semplicemente una versione preliminare senza testo (*Chœur de chasseurs démocrates*) o con un testo diverso (*Pregbiera*). Di questi autografi preliminari (che sono poi andati dispersi) Rossini fece preparare delle copie senza parole; egli stesso vi aggiunse le parole in un secondo momento¹.

Anche *Adieux à la vie!* aveva una versione preliminare, col testo metastasiano *Mi lagnerò tacendo* (AF 9a), di cui una fonte secondaria e assai posteriore (mMI) offre qualche informazione. Ma la copia pesarese di *Adieux à la vie!* è interamente di mano del copista, il che fa pensare che di questo brano esistesse una versione autografa, oggi non più disponibile. Anche dell'*Ave Maria* esisteva un autografo: come si è detto nella Prefazione, esso fu probabilmente donato dall'autore all'imperatrice Eugenia, moglie di Napoleone III, e non è stato rintracciato.

Descrizioni dettagliate di tutti gli autografi pesaresi si trovano nel Commento Critico, ai paragrafi relativi ai singoli pezzi.

Quasi tutti i pezzi sono vergati su fogli che recano il timbro a secco della ditta parigina «Lard» o «Lard — Esnault». Uniche eccezioni *L'esule* (MR 2) e due *Mi lagnerò tacendo* preliminari (AF 3a e 7a). Non è certamente da escludere che almeno i due *Mi lagnerò tacendo* fossero già stati composti in Italia (durante il soggiorno fiorentino di Rossini).

Anche se la carta non è sempre uniforme all'interno di ogni gruppo, se ne incontrano cinque formati principali:

a) oblungo di cm. 35,2 x 27 c. con dodici pentagrammi per facciata, spazati uniformemente (AF 1, 4, 10 — linee vocali in francese, 3a, 10a, MR 2, 10, 11)

o nella tipica disposizione per canto e pianoforte² (AF 2, 5, 7, 8, 11, MR 6 — canto e pianoforte, 8, 9); oppure con dieci pentagrammi per facciata, spazati uniformemente (MR 1) o nella tipica disposizione per pianoforte solo³ (MR 6 — parte di Harmonium);

b) oblungo di cm. 32 x 24,5 c. con otto pentagrammi per facciata, spazati uniformemente (AF 3 — linea vocale in francese, 6);

c) oblungo di cm. 31,5 x 24 con dieci pentagrammi per facciata, spazati uniformemente (AF 7a);

d) oblungo di cm. 27 x 18 c. con dieci pentagrammi per facciata, spazati uniformemente (MR 3, 12);

e) verticale di cm. 24 x 31,4 con dodici pentagrammi per facciata, spazati uniformemente (MR 5).

L'uso dei differenti formati può essere messo in relazione con la tipologia dei pezzi, e forse in parte anche con la loro cronologia. È da notare, in particolare, che per le melodie per una voce e pianoforte Rossini impiegò quasi sempre la carta a dodici pentagrammi nella disposizione per canto e pianoforte. Le uniche eccezioni sono AF 3a e 7a, e MR 2 e 11⁴. In due casi (AF 3a e 7a) si tratta di pezzi che potrebbero essere stati composti prima dell'arrivo di Rossini a Parigi. Negli altri due casi (MR 2 e 11) si tratta di brani scritti entro il 1858, e che dunque appartengono al primissimo periodo dei *Péchés de vieillesse*.

È da notare inoltre che due pezzi per due voci e pianoforte (MR 3 e 12) sono scritti su una carta di formato oblungo piccolo a dieci pentagrammi. La similarità fisica dei manoscritti potrebbe suggerire che i due pezzi siano stati composti nella stessa epoca.

Rossini ha numerato e firmato quasi ogni pezzo del corpus principale dei due volumi; nei *Morceaux réservés* mancano solo la firma a N. 4 (che è una copia)

¹ La situazione è ancora più complessa, dato che esistono due versioni complete di ciascun brano. La versione ritenuta definitiva di Rossini è quella del manoscritto pesarese; l'altra versione (*Chœur de chasseurs*, AF 12a e *Prière à 8 voix*, MR 7a) si trova nella collezione della Harvard University (si veda «Fonti manoscritte» più sotto).

² In questo formato, i dodici pentagrammi sono divisi in quattro sistemi di tre pentagrammi. Lo spazio che separa il pentagramma della voce (sopra e sotto) è maggiore rispetto a quello che separa i due pentagrammi destinati al pianoforte.

³ In questo formato, i dodici pentagrammi sono divisi in sei sistemi di due pentagrammi. Lo spazio che separa i sistemi l'uno dall'altro è maggiore rispetto a quello che separa i due pentagrammi di ogni sistema.

⁴ Un caso a parte è MR 5, che alterna sezioni per pianoforte solo ad una melodia per voce e pianoforte.

e la numerazione a N. 5⁵. La numerazione di qualche pezzo ha subito delle modifiche: per ulteriori dettagli si vedano le Note all'AF 6 e 7 e ai MR 2 e 7.

Altri autografi

Sono stati rintracciati altri due autografi di pezzi appartenenti a questi due Album. Si tratta in ambedue i casi di copie omaggio che Rossini approntò nel 1858 (cioè all'inizio del periodo dei *Péchés de vieillesse*). Essi furono copiati dagli autografi principali pesaresi prima che Rossini vi apportasse ulteriori ritocchi. Nel caso dell'*Esule* (MR 2) i cambiamenti successivi sono pochi, e la situazione può essere facilmente spiegata nelle Note critiche; nel caso dell'*Ariette à l'ancienne* (MR 11), invece, i cambiamenti successivi sono più rilevanti, per cui si è preferito offrire un'edizione della versione primitiva (MR 11a).

Firenze, Conservatorio di Musica «L. Cherubini», B. 3806

Rossini donò all'amico Giuseppe Torre una copia di

sua mano di due dei quattro pezzi su parole dello stesso Torre: *La lontananza* (Album italiano 1) e *L'esule* (MR 2)⁶. Il manoscritto fu offerto da Rossini a Torre il 20 agosto 1858 «in segno di verace stima e di santa amicizia». Un facsimile dell'*Esule* tratto da questo autografo fu pubblicato da Riccardo Gandolfi nel volume celebrativo *Nozze Apolloni-Donati* (Firenze, 1898). Il manoscritto si trova adesso nella collezione del Conservatorio di Firenze, dono di «G. Torre» (presumibilmente il poeta stesso, o un suo erede).

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, UU 58

Rossini ricopiò di suo pugno l'*Ariette à l'ancienne* (MR 11) come primo pezzo in un album di autografi appartenente alla cantante Adelaide Borghi-Mamo; la dedica è del 30 novembre 1858. Probabilmente Rossini si avvale dell'autografo pesarese prima di apportarvi diverse modifiche. In questa edizione la versione dell'Album della Borghi-Mamo appare come MR 11a.

B. Fonti manoscritte

mP Pesaro, Fondazione Rossini

Dopo aver steso il «Catalogue» dei *Péchés de vieillesse* descritto nella Prefazione, Rossini decise di sostituire il progettato N. 5 dei *Morceaux réservés*, «O Salutaris, pour voix de Contralto (tirée de la Pet.te Messe)», con quello definitivo, *Gammes. Des Montées et des Descentes, Deux Gammes Chinoises, suivies d'une Mélodie analogue [L'Amour à Pékin]*; ordinò quindi i suoi autografi secondo quest'ultima decisione. Come è stato detto sopra, in questa serie si trovano quattro copie manoscritte che recano le correzioni autografe e la firma di Rossini⁷: AF 9 e 12 e MR 4 e 7. In due casi, *Chœur des chasseurs démocrates* (AF 12) e *Pregghiera* (MR 7), un autografo completo del pezzo non è mai esistito; negli altri due casi, *Adieux à la vie!* (AF 9) e *Ave Maria* (MR 4), si tratta di copie nel senso più generico del termine. Dato che questi quattro manoscritti hanno le stesse caratteristiche fisiche di quelli conservati nella collezione di Harvard, saranno descritti insieme ad essi più sotto.

mH e pH Cambridge, Massachusetts, Harvard University, The Houghton Library, fMS Mus 153

Le vicende di questo gruppo di manoscritti, realizzati dai copisti di Rossini e riveduti, corretti e firmati dal compositore, sono state illustrate nella Prefazione. Dopo aver stabilito l'ordine definitivo dei *Péchés de vieillesse*, Rossini riordinò anche le copie (partiture, con alcune parti) che aveva fatto preparare per le esecuzioni di questi brani, principalmente nelle sue *soirées*. Le partiture furono sempre corrette e firmate da Rossini; nelle parti egli fece delle correzioni soltanto quando introdusse delle modifiche all'ultimo mo-

mento (probabilmente in vista di un'esecuzione), ma non le firmò mai.

Dopo aver acquistato questi manoscritti dalla vedova di Rossini nel 1873, il «Barone» Grant ne vendette subito quattro, fra cui quelli relativi ai MR 4, 6 e 10. Non è stato possibile rintracciarli; per le edizioni di Hutchings & Romer, basate su di essi, si veda sotto nella sezione «Edizioni a stampa». Il 30 maggio 1878 Grant mise all'asta i restanti manoscritti presso «Puttick and Simpson» a Londra. Solo pochi di essi furono acquistati; gli altri restarono nelle mani di Grant, che vendette privatamente alcuni brani a vari editori dell'epoca (o ai loro rappresentanti). Non si ebbero più notizie della collezione fino al 1970, quando cinquantuno dei centoventuno lotti offerti da Puttick e Simpson furono acquistati dalla Houghton Library della Harvard University. La storia dei manoscritti chiarisce alcune delle varie indicazioni e numerazioni che essi presentano.

a) Sui manoscritti si trova una numerazione per volumi, ma con un ordine diverso sia da quello dei manoscritti pesaresi sia da quello del «Catalogue» rossiniano dei Fonds Michotte. In quest'ordine «alfabetico», che fu dato quando la collezione era ancora intatta, e probabilmente dopo la vendita a Grant, l'*Album français* figurava come Album «I» e i *Morceaux réservés*

⁵ Per quest'ultimo si ricorda che, al momento in cui stese il «Catalogue» dei *Péchés de vieillesse* custodito nei Fonds Michotte, Rossini progettava di inserire un altro brano come N. 5 dei *Morceaux réservés*: «O Salutaris, pour voix de Contralto (tirée de la Pet.te Messe)».

⁶ Gli altri due pezzi sono: *Le gittane* (Album italiano 6) e *Il cipresso, e la rosa* (AF 10a).

⁷ La firma manca solo ai MR 4.

come Album «J». Le lettere sono seguite dai numeri d'ordine dei pezzi all'interno degli Album (dunque «I, No. 2», ecc.); in tutti i manoscritti superstiti l'ordine interno segue quello definitivo.

b) Più tardi i manoscritti furono riordinati, lasciando intatta la successione dei brani all'interno della maggior parte degli Album, ma cambiando l'ordine degli Album stessi. Secondo questa numerazione, scritta in inchiostro rosso-marrone nell'angolo in alto a sinistra del frontespizio, i tre volumi principali di musica vocale aprivano la serie. I dodici brani dell'*Album italiano* portavano i numeri 1-12; quelli dell'*Album français* 13-24; e quelli dei *Morceaux réservés* 25-33. Il numero ridotto dei brani nei *Morceaux réservés* dipende dal fatto che questa numerazione fu data soltanto dopo la vendita da parte di Grant dei tre numeri a Hutchings & Romer nel 1873.

c) Quando infine si determinò l'ordine per la vendita all'asta nel 1878, si decise di vendere in un lotto unico i tre pezzi de *La regata veneziana* (Nn. 8, 9 e 10 dell'*Album italiano*), che erano 8-10 nella vecchia numerazione. Tutti i numeri successivi furono dunque cancellati con un tratto di penna, e sostituiti da una nuova numerazione a matita. Questa numerazione corrisponde perfettamente a quella del catalogo dell'asta pubblicato da Puttick e Simpson.

Si elencano qui di seguito tutti i pezzi secondo la descrizione del catalogo dell'asta, dando conto della storia successiva dei singoli manoscritti, e delle numerazioni presenti su quelli che sono sopravvissuti.

Album français

«11 TOAST POUR LE NOUVEL AN, "En ce jour si doux tous au rendezvous." OTTETTINO (S.S.C.C.T.T. B.B.)

Vocal Score, [e parti per] three Soprani, two Contralti, three Tenori, and three Bassi.»

Non furono acquistati nell'asta, ma non si trovano neanche nella collezione di Harvard. Si ignora dove si trovino attualmente. La partitura avrebbe portato le numerazioni: «Album I, No. 1» e «13» (corretto poi in «11»).

«12 ROMÉO, "Juliette chère idole." ARIA (Tenore)

Vocal and Pianoforte Score.»

Non fu acquistato nell'asta; si trova attualmente nella collezione di Harvard (mH5). La partitura porta le numerazioni: «Album I, No. 2» e «14» (corretto poi in «12»).

«13 LA GRANDE COQUETTE, "La perle des Coquettes." ARIETTE (Soprano).

Vocal and Pianoforte Score.»

Non fu acquistato nell'asta; si trova attualmente nella collezione di Harvard (mH6). La partitura porta le

numerazioni: «Album I, No. 3» e «15» (corretto poi in «13»).

«14 UN SOU, "Pitié pour la Misère." COMPLAINTÉ A DEUX VOIX (T. and B.)

Vocal and Pianoforte Score, and two separate Voice Parts.»

Non furono acquistati nell'asta; si trovano attualmente nella collezione di Harvard (mH7 e pH7). La partitura porta le numerazioni: «Album I, No. 4» e «16» (corretto poi in «14»).

«15 CHANSON DE ZORA, "La petite Bohémienne." GENS DE LA PLAINE (Mez. Soprano), Words by Emile Deschamps.

Vocal and Pianoforte Score, and separate Voice Part.»

Non furono acquistati nell'asta; si trovano attualmente nella collezione di Harvard (mH8 e pH8). La partitura porta le numerazioni: «Album I, No. 5» e «17» (corretto poi in «15»).

«16 LA NUIT DE NOËL, "Fils du Seigneur." QUARTETTO (S.S.T.B.)

Separate Vocal Parts.»

Non furono acquistati nell'asta; si trovano attualmente nella collezione di Harvard (pH9). È probabile che la collezione includesse una partitura del brano, venduta da Grant prima dell'asta. (Nella copia del catalogo annotato, che si trova nella British Library, si legge l'annotazione: «Lecomte 5 [Guineas]». Dato che le parti si trovano nella collezione di Harvard, si tratta forse di un acquisto privato della partitura. Il «Lecomte» è probabilmente l'agente di cambio francese, amico intimo di Rossini negli ultimi anni parigini. Questo manoscritto avrebbe portato le numerazioni: «Album I, No. 6» e «18» (corretto poi in «16»).

«17 LE DO-DO DES ENFANTS, "Mon fils, rose éphémère." ARIA (Mez. Sop.) Words by Emilien Pacini.

Vocal and Pianoforte Score.»

Non fu acquistato nell'asta; si trova attualmente nella collezione di Harvard (mH10). La partitura porta le numerazioni: «Album I, No. 7» e «19» (corretto poi in «17»).

«18 LE LAZZARONE, "Au bord des flots d'Azur." CHANSONNETTE DE CABARET (Basso), Words by Emilien Pacini.

Vocal and Pianoforte Score, and separate Voice Part.»

Furono acquistati nell'asta da «Lecomte»; si ignora dove si trovino attualmente. La partitura avrebbe portato le numerazioni: «Album I, No. 8» e «20» (corretto poi in «18»).

«19 ADIEUX DE [*sic*] LA VIE, "Salut! dernière aurore." ELEGIE (sur une seule note)

Vocal and Pianoforte Score.»

Fu acquistato nell'asta da «Lecomte»; si ignora dove si trovi attualmente. La partitura avrebbe portato le numerazioni: «Album I, No. 9» e «21» (corretto poi in «19»).

«20 SOUPIRS ET SOURIRES [sic], “Dans ce [sic] sentier des Roses.” NOCTURNE (Sop. e Ten.)

Vocal and Pianoforte Score, and separate Voice Parts.»

Non furono acquistati nell'asta; si trovano attualmente nella collezione di Harvard (mH11 e pH11). La partitura porta le numerazioni: «Album I, No. 10» e «22» (corretto poi in «20»)⁸.

«21 L'ORPHELINE DU TYROL, “Seule une pauvre enfant.” BALLADE ELEGIE (Mez. Sop.) Words by Emilien Pacini.

Vocal and Pianoforte Score.»

Fu acquistato nell'asta da «Gonzien», con tutta probabilità il rappresentante della casa editrice Heugel & Fils, che lo pubblicò con delle nuove parole e con il titolo *La Plainte d'une mère* nella serie di *Mélodies posthumes* (1880-1885: si veda più sotto nella sezione «Edizioni a stampa»). Si ignora dove si trovi attualmente il manoscritto, che avrebbe portato le numerazioni: «Album I, No. 11» e «23» (corretto poi in «21»).

«22 CHOEUR DE CHASSEURS DÉMOCRATES, “En chasse, amis en chasse.” (T. 1, T. 2, Bar., Basso, 2 Tambours, and Tam-tam). Words by Emilien Pacini.

2 Scores, 2 First Tenor, [2] Second Tenor, 3 Bar., 5 Bass, 1 Tambour, and Tam-tam Parts.»

Non furono acquistati nell'asta; si trovano attualmente nella collezione di Harvard. La partitura più vecchia (copiata senza parole dall'autografo scomparso, anch'esso probabilmente preparato dall'autore senza parole) è mH12. Rossini scrisse il testo e fece un primo gruppo di modifiche in mH12, da cui si trasse un gruppo di parti (pH14), fonte principale per la versione del pezzo stampata in questa edizione come AF 12a. Rossini fece poi ulteriori modifiche in mH12, da cui si trasse mP. Da mP si copiarono un altro gruppo di parti (pH15 e 16) ed un'altra partitura (mH13). Quest'ultima porta le numerazioni: «Album I, No. 12» e «24» (corretto poi in «22»)⁹. Per una discussione più completa di tutte queste fonti si vedano le Note all'AF 12.

Morceaux réservés

«23 CHANT FUNÈBRE, À MEYERBEER, “Pleure! Pleure!” CHOEUR (T. 1, T. 2, Bar., Basse.)

Vocal and Pianoforte Score.»

Non fu acquistato nell'asta; si trova attualmente nella collezione di Harvard (mH17). Il manoscritto porta le numerazioni: «Album J, No. 1» e «25» (corretto poi in «23»).

«24 L'ESULE, “Qui sempre ride il cielo.” ARIETTE (Canto). Words by Giuseppe Forre [sic].

Vocal and Pianoforte Score, and separate Voice Part.»

Non furono acquistati nell'asta, ma non si trovano neanche nella collezione di Harvard. Si ignora dove si trovino attualmente. La partitura avrebbe portato le numerazioni: «Album J, No. 2» e «26» (corretto poi in «24»).

«25 LES AMANTS DE SÉVILLE, “Loin de votre Séville.” TIRANA POUR DEUX VOIX (C. T.)

Vocal and Pianoforte Score, and separate Voice Parts.»

Non furono acquistati nell'asta. La partitura si trova attualmente nella collezione di Harvard (mH18); porta le numerazioni: «Album J, No. 3» e «27» (corretto poi in «25»). Si ignora dove si trovino le parti.

«26 L'AMOUS A PÉKIN, “Mon coeur blessé.” PETITE MELODIE SUR LA GAMME CHINOISE (C.)

Vocal and Pianoforte Score.

DES MONTEES ET DES DESCENTES (DEUX GAMES CHINOISES.) Dedicated to Mr. Jobart (Pianoforte).

Pianoforte Score.»

Fu acquistato nell'asta da «Lecomte»; si ignora dove si trovi attualmente. La partitura avrebbe portato le numerazioni: «Album J, No. 5» e «28» (corretto poi in «26»).

«27 PRIÈRE, “Dieu, Créateur du Monde.” 8 VOICES (2 T. 1, 2 T. 2, Bar. Bass).

Vocal Score.»

Non fu acquistato nell'asta; si trova attualmente nella collezione di Harvard (mH19). Ne esiste una partitura più vecchia nella collezione di Pesaro, mP, copiata senza parole dall'autografo scomparso (preparato dall'autore senza parole, o con il testo metastasiano *Mi lagnerà tacendo*). Rossini scrisse il nuovo testo italiano e fece un primo gruppo di modifiche in mP, che è la fonte principale per la versione italiana del pezzo, stampata in questa edizione come MR 7. Da mP fu copiato (ancora senza parole) mH19, dove Rossini scrisse il testo francese e fece altre modifiche, e che è la fonte principale per la versione francese del pezzo (qui MR 7a). Rossini apportò poi in mP ulteriori cambiamenti, che interessano soltanto la versione italiana. La partitura francese, mH19, porta soltanto la numerazione «29», cioè la vecchia numerazione in inchiostro rosso-

⁸ Una mano posteriore ha aggiunto «3» sotto il «20», forse per segnalare che si hanno tre manoscritti in tutto: la partitura e le due parti.

⁹ L'altra partitura, mH12, è l'unica fra quelle appartenenti all'*Album français* e ai *Morceaux réservés* che porti anche un numero in matita verde, «28»; esso fa parte di una serie (incompleta) di numeri, che si trovano soltanto in alcuni dei manoscritti di Harvard. Non se ne comprende il significato.

marrone. Non è da escludere che sia andata perduta una copertina sulla quale si sarebbero trovate le numerazioni: «Album J, No. 7» e «29» (corretto poi in «27»).

«28 AU CHEVET D'UN MOURANT, "De la Douleur nâit l'Espérance." ELEGIE (Canto).

Vocal and Pianoforte Score»

Non fu acquistato nell'asta, ma non si trova neanche nella collezione di Harvard. Si ignora dove si trovi attualmente. Il manoscritto avrebbe portato le numerazioni: «Album J, No. 8» e «30» (corretto poi in «28»).

«29 LE SYLVAIN, "Belles Nymphes." ROMANCE (.) [sic]

Vocal and Pianoforte Score.»

Non fu acquistato nell'asta; si trova attualmente nella collezione di Harvard (mH20). Il manoscritto porta le numerazioni: «Album J, No. 9» e «31» (corretto poi in «29»).

«30 ARIETTE À L'ANCIENNE, "Que le jour me dure." ARIETTE (Canto). Words by Rousseau

Vocal Score and separate Voice Part.»

Non furono acquistati nell'asta; si trovano attualmente nella collezione di Harvard (mH21 e pH21). La partitura porta le numerazioni: «Album J, No. 11» e «32» (corretto poi in «30»). Nella collezione di Harvard le parti vocali sono due.

«31 LE DEPART DES PROMIS, "L'honneur appelle leur bras fidèle." QUATUOR (2 S., 2 C.)

Vocal and Pianoforte Score, 1 Soprano and 2 Contralto, separate Parts.»

Non furono acquistati nell'asta; si trovano attualmente nella collezione di Harvard (mH22 e pH22). La partitura porta le numerazioni: «Album J, No. 12» e «33» (corretto poi in «31»). Nella collezione di Harvard le parti vocali sono soltanto due, una per Soprano ed una per Contralto.

Le partiture sopra descritte, considerate nell'insieme, hanno caratteristiche materiali più omogenee degli autografi rossiniani. Sono tutte di formato oblungo, cm. 35 x 27 c. Tutte le melodie per una voce e pianoforte sono su carta a dodici pentagrammi, nella tipica disposizione per canto e pianoforte. Quasi tutti gli altri pezzi utilizzano una carta a dodici pentagrammi spazati uniformemente. Diversa è soltanto la carta dei MR 1 e 12, a dieci pentagrammi spazati uniformemente.

Le parti vocali presentano invece aspetti di minore omogeneità. Alcune hanno formato oblungo, cm. 26-27 x 21 c., con otto pentagrammi: pH 9, 15, 21 (seconda copia) e 22 (AF 6 e 12 e MR 11 e 12). Ancora ad otto pentagrammi ma di formato oblungo più piccolo (cm. 26-27 x 17,6 c.) sono pH7, 8 e 11 (AF 3, 5 e 10). Di struttura diversa sono pH14 (AF 12a), di formato oblungo, 35 x 27,2, a dieci pentagrammi, e pH21 (MR 11, prima copia), di formato oblungo, 26,8 x 17,7, a dieci penta-

grammi. Infine, completamente diverse sono pH16, le parti di Tambours e Tam-tam (AF 12), di formato verticale, cm. 23,2 x 31, a dodici pentagrammi.

Manca tuttora uno studio approfondito sui copisti impiegati da Rossini per i *Péchés de vieillesse*, studio che potrebbe rivestire notevole interesse per la cronologia dei brani. Si tratta tuttavia di uno studio che dovrebbe essere condotto sulla collezione completa dei *Péchés*, e non su Album particolari. Vale comunque la pena di indicare la presenza di tre copisti responsabili di diverse partiture e parti manoscritte presenti nell'*Album français* e nei *Morceaux réservés*.

Il copista più importante è quello che sembra essere responsabile di un gruppo fondamentale di manoscritti: AF 2 (mH5), 3 (mH6), 4 (mH7 e pH7), 5 (pH8), 6 (pH9 - S II e T), 7 (mH10), 10 (mH11 e pH11), 12 (mP, mH13, pH15 [B1 e B2] e pH16) e MR 9 (mH20) e 7a (mH19). È possibile che si tratti del copista principale di Rossini (che potrebbe aver diretto il lavoro di tutti gli altri), ma solo un'indagine più generale potrà fornire una conoscenza approfondita del problema. Tre altri copisti figurano più di una volta in questi manoscritti: a) quello responsabile di AF 6 (pH9 - S I e Bar) e 9 (mP) e MR 3 (mH18) e 11 (pH21 - 2 parti di Canto); b) quello responsabile di AF 12 (mH12) e MR 4 (mP). Gli altri copisti sembrano responsabili soltanto di un unico manoscritto o gruppo di parti.

Ulteriori informazioni sui singoli manoscritti si troveranno nelle sezioni «Fonti» delle Note critiche ai relativi brani.

mMI Milano, Museo teatrale alla Scala, Ms. Mus. 7

Si tratta di un manoscritto (preparato «a memoria» nel 1899 da Gaetano Braga) del *Mi lagnerò tacendo* rossiniano che il compositore stesso impiegò poi come modello per *Adieux à la vie!* (AF 9). Per ulteriori informazioni su questo manoscritto si vedano le Note critiche relative all'AF 9a.

tBC Roma, collezione privata Bruno Cagli

tP Pesaro, Fondazione Rossini

Come si è detto nella Prefazione, nell'ultimo periodo Rossini scriveva spesso i propri pezzi vocali utilizzando testi provvisori, o ricorrendo ai noti versi metastasiani, *Mi lagnerò tacendo*. Soltanto in un secondo momento faceva stendere le parole definitive, per adattare alla musica già composta. Di particolare interesse sono i manoscritti poetici che riflettono questo procedimento.

Rossini stesso è autore del «Monstre», cioè del testo poetico provvisorio (tBC), che gli servì per costruire nel 1867 la musica della *Mélodie analogue* (MR 5). Soltanto in un secondo momento (nel 1868) Émilien Pacini ne realizzò i versi definitivi, successivamente aggiunti da Rossini all'autografo (sino a quel momento privo di testo).

A Pesaro sono conservati i testi completi (ed autografi del poeta) di quattro delle poesie di Émilien Pacini utilizzate da Rossini: *La Grande Coquette* (AF 3) e *Les Amants de Séville*, *L'Amour à Pékin*, e *Au Chevet d'un mourant* (MR 3, 5 e 8). Per *La Grande Coquette* e *L'Amour à Pékin* Rossini scrisse la musica su di un testo provvisorio e Pacini vi adattò in seguito quello definitivo; anche per *Les Amants de Séville* sembra logico supporre che Pacini abbia aggiunto il testo poetico su una musica già scritta (si veda la Prefazione). Del testo di *Le Sylvain* (MR 9) è conservata una sola strofa, rifatta dal poeta quando Rossini aveva già messo in musica una versione precedente (cancellata nell'autografo musicale).

I vari manoscritti poetici sono tracciati su carta da lettere e fogli di formati e tipi diversi. Tre dei manoscritti di Pacini sono datati dal poeta stesso: *La Grande Coquette* (il «29 Janvier 1862»), *Les Amants de Séville* (il «20 Avril 1864») e *L'Amour à Pékin* (il «21 Mars 1868»). Per una descrizione completa dei singoli manoscritti si vedano le relative Note critiche.

Altri manoscritti

Alcuni altri manoscritti (partiture e parti staccate) relativi all'*Album français* ed ai *Morceaux réservés* si trovano a Pesaro, Biblioteca del Conservatorio, e a Bruxel-

les, Fonds Michotte. Si tratta tuttavia di fonti decisamente secondarie.

I manoscritti conservati al Conservatorio di Pesaro, derivanti tutti dagli autografi appartenenti alla Fondazione Rossini, non offrono nuovi dati. Fra questi manoscritti si trovano copie dall'AF 1, 5, 6, 7, 8, 9 e 12 e dai MR 1, 7, 9 e 12.

I manoscritti relativi all'*Album français* ed ai *Morceaux réservés* conservati nei Fonds Michotte sono raggruppati, insieme ad altri *Péché de vieillesse*, in due volumi di *Œuvres posthumes*; questi furono forse preparati sotto la direzione di Edmond Michotte, giovane amico di Rossini nei suoi ultimi anni. Nel primo volume di *Œuvres posthumes* si trova un gruppo di pezzi solistici: AF 2 (con l'indicazione: «Paroles d'E. Pacini»), 3, 5, 7, 8, 11; MR 2 (soltanto la parte vocale), 5, 8 (soltanto la parte vocale), 9, 11. Nel secondo volume di *Œuvres posthumes* si trova un gruppo di pezzi a più voci: AF 1 (partitura e parti), 4, 6 (partitura e parti), 10, 12 (partitura e parti); MR 1 (partitura e parti), 3, 4, 6, 7 (partitura col testo francese, parti col testo italiano), 12.

Questi manoscritti non offrono informazioni nuove, per cui non sono stati presi in considerazione nella preparazione di questa edizione critica.

C. Edizioni a stampa

Edizioni dell'Ottocento

Nell'Ottocento furono stampati solo quattro pezzi appartenenti a questi due Album (AF 11 e MR 4, 6 e 10); tutte le edizioni si basarono sui manoscritti dei *Péché de vieillesse* che il «Barone» Grant aveva acquistato dalla vedova di Rossini, Olympe, nella prima metà del 1873¹⁰. Dato che tali manoscritti non sono stati ancora rintracciati, le pubblicazioni hanno un'importanza particolare per la preparazione dell'edizione critica.

Grant vendette immediatamente, con ogni probabilità all'editore londinese Hutchings & Romer, i manoscritti di quattro brani. Tre di essi appartengono ai *Morceaux réservés*: N. 4, *Ave Maria*; 6, *Le Chant des Titans*; e 10, *Cantemus*; il quarto è l'*Hymne à Napoléon III* (scritto da Rossini nel 1867). Questi pezzi furono cantati nell'agosto del 1873 al Festival di Birmingham, e subito dopo pubblicati dall'editore (eHR).

Il 30 maggio 1878 i manoscritti che restavano in possesso di Grant furono messi all'asta presso la ditta Puttick e Simpson di Londra. Due lotti furono comprati da un M. Gonzien che era, a quel che pare, il rappresentante della casa editrice musicale Heugel & Co. di Parigi: lotto #21, *L'Orpheline du Tyrol* (= AF 11) e lotto #115, *Quelques Riens pour Album*¹¹. Esternamente all'asta, la casa editrice acquistò da Grant (probabilmente ancora attraverso M. Gonzien) anche altre composizioni per pianoforte, e qualche melodia per canto e pianofor-

te. Dopo la pubblicazione di tre serie di pezzi per pianoforte solo (che avvenne tra il 1880 e il 1885), Heugel & Fils stampò un gruppo di *Mélodies posthumes* (eHF), che sono indicate come «Sous presse» nella pubblicazione della *Musique de Piano*.

eHR edizione Hutchings & Romer

Con il titolo «Rossini's Posthumous Works», l'editore londinese Hutchings & Romer pubblicò nell'autunno del 1873 quattro pezzi di Rossini sulla base dei manoscritti che aveva acquistato direttamente da Grant (si veda la Prefazione). I quattro pezzi, tutti eseguiti al Festival di Birmingham nell'agosto del 1873, sono:

1. *National Hymn* = *Hymne à Napoléon III* (1867), con un testo nuovo (e senza l'originale francese) di Frances Ridley Havergal, «Oh! Lord most High!» (numero di lastra: «H & R. 8423.»).

¹⁰ Nel suo *Catalogo delle opere* di Rossini, pubblicato nell'ultima edizione del *Gioacchino Rossini* di Luigi Rognoni (Torino, 1977), Philip Gossett cita anche una pubblicazione di J. B. Cramer and Co., Londra, dell'*Ariette à l'ancienne*, MR 11. Si tratta però di un'edizione dell'altro brano scritto da Rossini sulle stesse parole di Jean-Jacques Rousseau, che si trova nel Volume XI dei *Péché de vieillesse* (*Miscellanée de musique vocale*), dove figura come *Ariette villageoise* (N. 1).

¹¹ Per ulteriori informazioni, si veda *Quelques Riens pour Album*, a cura di Marvin Tartak, *Edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini*, Sezione Settima, Volume 7 (Pesaro, 1982), in particolare la Prefazione e la prima parte del Commento Critico, «Fonti».

L'accompagnamento orchestrale dell'originale è qui ridotto per «Piano».

2. *Ave Maria* = MR 4 (numero di lastra: «H & R. 8422.»). L'accompagnamento, che in Rossini è per «Orgue», è qui indicato per «Organ or Piano».

3. *Cantemus* = MR 10 (numero di lastra: «H & R. 8421.»). L'originale è scritto senza accompagnamento; l'edizione deriva un accompagnamento dalle parti vocali, assegnandolo a «Piano o Organo».

4. *The Song of the Titans* = MR 6, *Le Chant des Titans*, con il testo francese originale ed una traduzione inglese di Frances Ridley Havergal (numero di lastra: «H & R. 8424.»). Nell'accompagnamento si trova soltanto la parte di «Piano»; non c'è traccia dell'Harmonium «ad libitum» di Rossini.

Ogni pezzo è racchiuso in una copertina decorata: nella prima pagina si leggono il titolo del pezzo ed il nome del compositore a caratteri cubitali; nel verso sono elencate alcune pubblicazioni di Hutchings & Romer (a sinistra: «Choral Works for Classes», a destra: «Hullah's Part Music»); altri elenchi pubblicitari sono stampati alla fine.

Ciascun pezzo ha una copertina comune:

[all'interno di una cornice a stampa] ROSSINI'S / POSTHUMOUS WORKS, / First Performed / AT THE / BIRMINGHAM MUSICAL FESTIVAL, / 1873. / N. 1, NATIONAL HYMN, / (*Baritone Solo & Chorus*)... 6^s/: / 2, AVE MARIA, / (*Chorus*)... 4/: / 3, CANTEMUS, / (*Double Chorus*)... 4/: / 4, THE SONG OF THE TITANS, / (*Chorus for Bass Voices*)... 4/: / [a sinistra:] *Ent. Sta. Hall*. [a destra:] *Price* [aggiunto per ogni singolo pezzo] / LONDON, / HUTCHINGS & ROMER, / 9, CONDUIT STREET, REGENT STREET, W.

Per altri dettagli si vedano le Note introduttive ad ogni singolo pezzo.

eHF edizione Heugel & Fils

Con il titolo «Rossini / Mélodies posthumes», l'editore parigino Heugel & Fils pubblicò a cura di A.-E. Vaucorbeil cinque «Mélodies» di Rossini. L'edizione si basò sui manoscritti acquistati a Londra, all'asta della collezione di Grant nel 1878, o immediatamente dopo (si veda la Prefazione). In quattro casi si tratta di brani rossiniani per canto e pianoforte, cui sono state aggiunte nuove parole (di Victor Wilder); un caso speciale è il N. 3, originariamente per pianoforte solo (da *Quelques Riens pour Album*), cui è stata aggiunta una parte vocale (con parole dello stesso Wilder) derivata da quella pianistica.

I cinque pezzi sono:

1. *La Plainte d'une mère* = AF 11, *L'Orpheline du Tyrol*
2. *Le Réveil de l'enfant* = *Miscellanée de musique vocale* 2, *La Chanson du bébé*
3. *En Gondole* = *Quelques Riens pour Album* 3

4. *L'aragonese* = *Miscellanée de musique vocale* 6, *Aragonese*

5. *Le Dernier Souvenir* = *Album italiano* 4, *L'ultimo ricordo*

Ogni pezzo della serie (pubblicato in due versioni, l'originale e una trasposizione) ha una copertina comune:

ROSSINI / MÉLODIES POSTHUMES / [al centro un medaglione di Rossini; a sinistra:] Publiées / Sous la Direction / DE / A-E / VAUCORBEIL / [a destra del medaglione:] Poésies / Françaises / DE / VICTOR / WILDER / [sotto il medaglione:] Table Thématique, / [segue un elenco dei cinque pezzi, con i temi principali e una descrizione delle versioni trasposte] / (*Voir à la dernière page p.^r le catalogue des Œuvres Posthumes p.^r Piano*) / En vente pour tous pays, AU MÉNESTREL, chez les Editeurs, HEUGEL & FILS, 2^{bis} Rue Vivienne, Paris. / *Propriété exclusive p.^r la France et l'Etranger de la SOCIÉTÉ ANONYME de PUBLICATIONS PÉRIODIQUES, 15 Quai Voltaire, Paris. / (Tous droits de reproduction et d'arrangements réservés p.^r tous pays)*

Come indicato sopra, *L'Orpheline du Tyrol* (AF 11) è la prima composizione della raccolta. I cinque pezzi hanno paginazioni indipendenti. Nella tonalità originale *L'Orpheline du Tyrol* occupa pgg. 2-7, con il numero di lastra «M. R. (1)». A capopagina della prima facciata di musica si trova, al centro: «PLAINTÉ D'UNE MÈRE / CHANT DU TYROL / de / G. ROSSINI»; a sinistra: «ŒUVRES POSTHUMES / pour / CHANT»; e a destra: «Poésie / de / VICTOR WILDER / N.º 1. MEZZO-SOPRANO». In calce dell'ultima pagina si trova, a sinistra: «L. PARENT, Grav. R. Rodier 61» e a destra: «Paris. MOUITTOT [*sic* per MOUILLOT] Imp.».

Edizioni moderne

Molti dei brani di questi due Album sono stati pubblicati (in qualche caso per la prima volta) dalla Fondazione Rossini di Pesaro nei *Quaderni rossiniani* (i cui 19 volumi uscirono tra il 1954 ed il 1976). Queste edizioni derivavano esclusivamente dai manoscritti di proprietà della Fondazione Rossini, ed avevano il solo scopo di rendere accessibili all'uso alcuni dei pezzi allora inediti. I criteri adottati nella preparazione di quelle pubblicazioni, tuttavia, non le rendono utili per gli scopi dell'edizione critica. (Per fornire soltanto l'esempio più clamoroso, l'edizione dei *Quaderni* ometteva un'intera strofa della *Chanson de Zora. La Petite Bohémienne*, AF 5).

L'organizzazione progettata da Rossini per i due Album non è rispettata nei volumi dei *Quaderni rossiniani*. I pezzi ivi stampati si trovano infatti sparsi in ben cinque volumi diversi: IV (*Melodie italiane per canto e pianoforte*, 1955); V (*Melodie francesi per canto e pianoforte*, 1956); VII (*Cori a voci pari o dispari*, 1958); VIII (*Sinfonia [di Bologna], Sinfonia [di Odense], Le Chant des Titans*, 1959); e XI (*Giovanna d'Arco, cantata a voce sola, e altre musiche religiose*, 1965).

ALBUM FRANÇAIS, MORCEAUX RÉSERVÉS

Pezzo	Volume	Pagine
<i>Album français</i>		
1	VII	50-61
4	V	58-68
5	V	49-57
6	VII	62-76
7	V	9-16
9	V	75-80
11	V	31-36
12	VII	35-49

Pezzo	Volume	Pagine
<i>Morceaux réservés</i>		
1	VII	84-88
2	IV	25-29
3	V	37-48
4	XI	43-52
5	V	81-89
6 (nella versione con orchestra)	VIII	66-89
7	VII	89-95
8	V	17-24
9	V	1- 8
10	XI	53-57
11	V	69-71

Queste edizioni non sono state utilizzate come fonti nella preparazione dell'edizione critica.

II. NOTE CRITICHE

ALBUM FRANÇAIS

N. 1

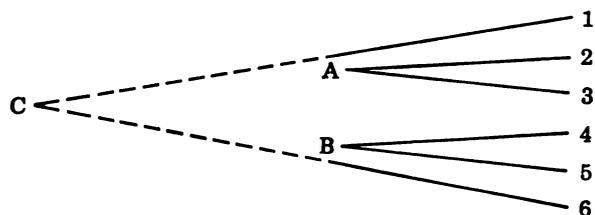
TOAST POUR LE NOUVEL AN (OTTETTINO)

Fonte

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da due bifolii (A e B), racchiusi entro una copertina (C) ricavata unendo in tempi recenti due folii sciolti:



La musica è scritta sui bifolii A e B, da f. 2r a f. 5r, ed è firmata «G. Rossini» in calce. È vuoto f. 5v (per il contenuto del bifoglio C, ff. 1 e 6, vedi sotto).

Sia il bifoglio A che il bifoglio B sono di formato oblungo, con dodici pentagrammi per facciata spaziati uniformemente. Le dimensioni però sono diverse: per A, cm. 35,2 x 27,2 con pentagrammi di mm. 7; per B, cm. 35,9 x 27,4 con pentagrammi di mm. 8. La carta dei due bifolii è frastagliata nel margine superiore (B anche in quello esterno).

La musica è scritta su tre sistemi di quattro penta-

grammi in ogni facciata da f. 2r a f. 4v; la composizione si conclude a f. 5r dopo un solo sistema. Fra una battuta e l'altra il manoscritto presenta molti segni a matita (a 54 a penna), parole aggiunte in margine («Buvons/Trinquons» a 22-23) e note cerchiato, il tutto eseguito da mani posteriori. I numeri al di sotto dei sistemi fanno pensare al lavoro di un copista e ad una copia (oggi scomparsa) che presumibilmente doveva avere una lunghezza di 10 pgg.

Dei due folii che compongono C, il primo (f. 1) è del medesimo tipo del bifoglio A, l'altro (f. 6) del bifoglio B. Al centro di f. 1r, una diversa mano (d'ora in poi sarà indicata come «mano α») ha riportato ad inchiostro il titolo di Rossini («N° 1 / Toast pour le nouvel an», parzialmente raschiato), mentre una mano posteriore ha aggiunto a matita — più in alto — «N° 2 [sic] Album francese». A f. 1v figurano a matita, dovute ad un'altra mano che pare ancora più tarda, le prime 32 battute del brano, «intavolate» per tastiera.

L'altro folio (f. 6) contiene indicazioni riferite all'*Album italiano*: su f. 6r (f. 6v è vuoto) si vede infatti, vergato dalla «mano α», «N° 1 / I Gondolieri», mentre ad una mano posteriore si devono le indicazioni a matita in alto a destra «Album I», e più in basso «completo».

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «Toast pour le Nouvel an» a capopagina della prima facciata di musica, al centro, indicando verso destra «(Ottettino)». A sinistra aggiunse «N:° 1», specificando così la posizione del brano nell'*Album français*.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia, che è probabilmente di Émilien Pacini (vedi la Prefazione), la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, assente del tutto nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore.

Toast pour le nouvel an (Ottettino)

En ce jour si doux
Tous au rendez-vous[,]
Nouvel an[,] sois¹ fêté par nous [;]
Des plaisirs[,] des chansons[,]
Des cadeaux[,] des bonbons[,]
Accourez filles et garçons[.]
L'amitié[,] le tendre amour[,]
Tour à tour[,]
Fêteront² de ce beau jour
Le retour [;]
Aux repas joyeux[,]
Jeunes cœurs[,] vins vieux[,]
N'est-ce³ pas le bonheur des⁴ cieux⁵ [?]

Compagnons[,] à longs traits buvons[,]
Compagnons[,] épuisons les flacons[,]
Trinquons[.]

Ô Vierge mère[,]
Sois nous prospère[,]
Garde sur terre
Nos fils bénis⁶[.]

En ce jour si doux (ecc.)
Oui pour nous tous
C'est l'image des cieux[.]

Tra la la la la la[,]
Que le champagne écumant[,]
Pétillant mousse[,]
Le vrai bonheur il est là[.]

Tra la la la la la[,]
L'heure qui vient fuit déjà[,]
Passons-la douce[,]
Oui le bonheur il est là[.]

En ce jour si doux (ecc.)
C'est pour nous
Le bonheur des cieux[.]

Compagnons[,] sans façons[,]
Arrachons les bouchons[,]

Épuisons les flacons[,]
Festoyons et trinquons [:]
À nos amis buvons[,] trinquons[,]
Au nouvel an buvons[,] trinquons[.]

¹ Nella prima ripetizione, a 43, Rossini scrive «soit», dando al passo una diversa struttura grammaticale. Si preferisce la versione iniziale (a 4), ripresa nell'ultima ripetizione (a 87).

² A 50-51 e a 94-95, Rossini scrive erroneamente «fêterons».

³ Questa parola è scritta in tre modi diversi: a 15 «n'estec»; a 54 «n'estce»; a 98 «n'estes».

⁴ A 99, Rossini scrive erroneamente «de».

⁵ A 17, Rossini scrive erroneamente «cieu» in T.

⁶ Rossini scrive sempre «béni», sbagliando grammaticalmente.

Organico

Rossini così annota i quattro righi del primo sistema di musica:

- | | | |
|---|---|---------------------------|
| 1 | 2 | Soprani |
| 2 | 2 | Contralti |
| 3 | 2 | Tenori [chiave di tenore] |
| 4 | 2 | Bassi |

Note critiche

1-17

A Si notano numerose abrasioni e successive riscritture. Le modifiche nei passi paralleli testimoniano che Rossini corresse il pezzo solo dopo averlo terminato. L'intenzione definitiva e spesso anche l'idea originale sono chiare. Si tratta, per lo più, di mutamenti di registro con cambio di ottava, oppure di scambio di note d'armonia fra le voci. A volte nella correzione della nota viene semi-cancellato anche il punto di staccato, che nelle intenzioni dell'autore doveva essere mantenuto (cfr. a 12, S, terza e quarta nota).

11, 13

A S: delle prime quattro note, melodicamente uguali nelle due battute, sono staccate solo la seconda e la terza. Nelle riprese, tuttavia, la situazione è diversa. A 50 e 52, infatti, Rossini mette il punto su tutte le note, mentre a 94 e 96 si comporta in questa maniera: a 94 mette il punto sulle prime tre note, a 96 non mette alcun segno di staccato. Si ritiene che l'intenzione musicale sia espressa nella maniera più esatta la prima volta, e che poi nelle ripetizioni Rossini sia stato meno accurato. Questa ipotesi è avvalorata anche dall'analogia ritmica con la frase precedente «des plaisirs, des chansons, des cadeaux, des bonbons», a 6-7, 45-46 e 89-90, sempre con la prima e la quarta nota prive del segno di staccato.

15, 54, 98

A S: davanti alla quarta nota (*fa'*) Rossini originariamente scrisse un bequadro, che poi cancellò quando decise l'anticipazione del bequadro alla seconda nota della battuta.

23

A Voci: in un primo momento Rossini aveva prolungato la nota fino alla prima metà di II ; poi decise per la chiusa breve e staccata.

32, 34, 76, 78

A S: in un primo momento Rossini aveva scritto due semiminime, come per le altre voci.

33

A C, T, B: le note sono legate. Si è tolta la legatura secondo 36 e 37-38, dove Rossini stesso l'ha cancellata (vedi Nota 36-38). Egli preferisce di solito far pronunciare ai cantanti le sillabe su note reali, anche se la parola termina con «e» muta.

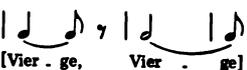
35

A B: la legatura arriva a metà fra le due note; si è uniformata la notazione a C.

36-38

A C, T, B: il ritmo delle parti venne cambiato più volte durante la composizione. Originariamente Rossini aveva scritto:  , che consentiva alle voci di

pronunciare una volta sola la parola «Vierge», accentuando il contrasto rispetto alla ricca condotta melodica di S. Poi

Rossini scrisse:  ; infine cancellò

le legature di valore (cfr. Nota 33).

50

A B: mancano le ultime due note, qui integrate dalle analoghe 11 e 94.

55

A C: l'ultima nota = J ; una correzione nel margine superiore è di mano più tarda.

66-67

A S, T, B: in un primo momento Rossini aveva dato alle stesse note il testo «il est là». Dopo aver raschiato queste parole, aggiunse «Oh Vierge» soltanto nel rigo di S.

77-83

A S: nonostante la simmetria con 33 sgg., la legatura è diversa a 77 (dove finisce a II) per ragioni di pronuncia testuale. Meno chiara la situazione a 79, 80 e 82-83, ma si è preferito continuare con la legatura lunga, come a 77.

80

A C, T, B: si vede chiaramente che in un primo momento Rossini scrisse delle minime.

100

A T: inizialmente anche questa voce aveva la durata delle altre sulla parola «cieux»; correzione di Rossini.

N. 2

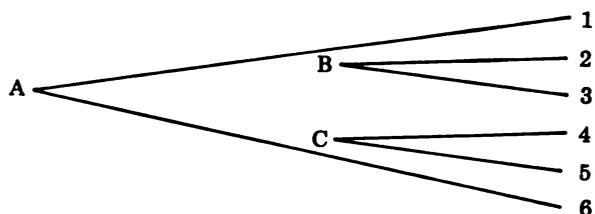
ROMÉO

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da tre bifolii, due dei quali (B e C) sono inseriti nel terzo (A):



La musica è scritta da f. 2r a f. 6r, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di «mano α»: «N° 2 / Romeo». Sono vuoti ff. 1v e 6v.

La carta è di formato oblungo, cm. 35,1 x 26,9-27,2, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. La musica è scritta su quattro sistemi in ogni facciata da f. 2r

a f. 5v; la composizione si conclude a f. 6r dopo due soli sistemi.

Nell'autografo si trovano diversi segni di riferimento di mano di un copista, che corrispondono perfettamente all'organizzazione materiale della copia preparata sotto la direzione di Rossini, mH.

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(5)

Si tratta di una copia manoscritta completa, un fascicolo di tre bifolii, con alcune correzioni autografe e la firma di Rossini. La carta è di formato oblungo, cm. 35,3 x 27,3, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. Mani posteriori aggiunsero a f. 1r «Romeo / Album I / No 2» e il numero «12», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). La musica segue a ff. 1v-6r; f. 6v è vuoto. Di particolare importanza la presenza in mH di una indicazione metronomica autografa assente in A.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «Roméo» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A sinistra aggiunse «N° 2», così specificando la posizione del brano nell'*Album français*. La stessa informazione si trova a f. 1v di mH, il numero di mano di Rossini, il titolo del copista.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia, che è probabilmente di Émilien Pacini (vedi la Prefazione), la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, assente del tutto nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore.

Roméo

Juliette[,] chère idole[,]
 Ton silence me désole[,]
 Sur tes lèvres la parole
 Suit ton âme qui s'envole [;]
 Ne peut elle plus m'entendre[,]
 Ce front noble[,] ce cœur tendre
 Dans la tombe va s'étendre¹[.]
 Ombre chère daigne attendre[,]
 Sous la pierre notre cendre

Froide ensemble doit descendre [;]
 Mort cruelle viens me prendre
 Car le jour est un fléau[,]
 Plus d'espoir pour Roméo [!]

Dieu[,] pitié pour ma souffrance[,]
 Ah je n'ai qu'une espérance [:]
 La rejoindre au fond du tombeau[.]
 L'adorer c'était ma vie[,]
 À ma flamme elle est ravie [;]
 Dans la tombe objet d'envie
 Je l'aurai bientôt suivie[.]

Ô divine Juliette[,]
 Âme éteinte[,] voix muette[,]
 Où sont-ils ces jours de fête[,]
 Où le chant de la fauvette
 S'éveillant sous la fenêtre
 Avec l'aube près de naître [?]
 Ton amant voyait paraître
 Dans l'azur de tes beaux yeux
 Un rayon venu des cieux[.]

Juliette[,] chère idole (ecc.)
 Dieu[,] pitié pour ma souffrance (ecc.)

Ô divine Juliette[,]
 Âme éteinte[,] voix muette[,]
 Entends-tu mes² cris[,] , mes pleurs [?]
 Dieu d'amour, Dieu de justice[,]
 À mes vœux ah sois propice[,]

Mets un terme à mon supplice [:]
 Que la mort nous réunisse
 Dans l'extase ou les douleurs[.]
 Ô mort cruelle viens me prendre[,]
 Viens délivre Roméo [;]
 Et³ toi chère ombre daigne attendre[,]
 Je te suis dans le tombeau[.]

¹ Vedi Nota 27-28, 108-109.

² Rossini scrive erroneamente «me».

³ Rossini scrive erroneamente (forse pensando all'italiano) «e».

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica:

- 1 Tenor [chiave di tenore]
- 2 Piano
- 3 Piano

Note critiche

1

A L'indicazione dinamica è scritta: «Allegretto Agitato». Manca l'indicazione metronomica, che è ricavata da mH, dove fu aggiunta da Rossini stesso.

27-28, 108-109

A Testo: la parola «s'étendre» (copiata diligentemente in mH) appare anomala. Difficile, tuttavia, ipotizzare un errore da parte di Rossini, che avrebbe trascritto male un «s'éteindre» del poeta, come vorrebbe il senso. Probabilmente le ragioni della rima, in un testo fortemente strutturato, prevalsero su quelle del significato.

34

A Pf, m.d.: Rossini scrisse originariamente:



poi modificò la figurazione come nell'edizione. Il cambiamento autografo indica l'importanza che il compositore attribuiva alla collocazione grafica delle note (anche se non fu sempre coerente nelle sue scelte). Per un caso simile, si veda Nota 168.

41-43

A Pf, m.d. =



anche in mH. Si è preferita la disposizione delle note su due righe come nell'analogo passo a 122-124, poiché questa scrittura lascia meglio emergere la linea del contro-canto.

46-59, 127-140

A Pf, m.d.: la lunghezza della legatura sulla quartina non è uniforme. Dove la prima nota corrisponde al bicondo del basso, in particolare, sembra che il segno prenda solo le ultime tre semicrome. I numerosi casi di legatura in tutte le quattro note consentono di uniformare tutto il passo.

48-49

A Pf, m.d.: il *do*³ è scritto sopra il pentagramma inferiore, particolarità presente anche in mH. È stato spostato sotto il pentagramma superiore, come a 46-47. Il cambiamento (che si trova all'inizio di una nuova pagina) non ha, infatti, ragione d'essere.

76, 78, 80, 82

A, mH Pf, m.d.: nella versione originale (A), Rossini lascia immutata l'armonia per tutta la battuta; l'ultima nota di 76 è dunque *la*²; quella di 78 *si*²; di 80 *sa*²; di 82 *do*³. In mH, invece, interviene cambiando l'armonia da maggiore in minore nella seconda parte di ogni battuta. Anche se la correzione non è poi stata integrata in A, essa sembra rispecchiare l'ultima intenzione dell'autore; considerando inoltre che si tratta di un'innovazione geniale, in questa edizione è stata adottata la versione modificata.

113-115

A T: da 113 / **II** a 115 / **I**, sotto il testo attuale, s'intravede quello precedente: «mort cruelle viens me prendre».

127-130, 133-136

A, mH T: in A Rossini scrisse originariamente soltanto la parte superiore, a cui in seguito aggiunse quella inferiore (che riprende esattamente la melodia della prima strofa, 46-49 e 52-55). Il copista di mH lavorò prima che il compositore decidesse l'aggiunta della parte inferiore, e dunque fu Rossini stesso ad aggiungere le note inferiori anche in mH.

153

mH T: il bequadro prima del *mi*³ è stato aggiunto da Rossini stesso.

168

A **I** / Pf, m.d.: originariamente la parte fu scritta per intero nel pentagramma inferiore, poi divisa fra i pentagrammi, come nell'edizione (cfr. anche Nota 34).

179

A **II** / Pf: l'ultima nota (*do*³) è scritta sotto il pentagramma superiore. Seguendo la notazione di tutto il passo (175-182), si è preferito collocarla sopra il pentagramma inferiore.

N. 3

LA GRANDE COQUETTE (ARIETTE POMPADOUR)

In origine Rossini compose una versione assai impegnativa dell'arietta metastasiana *Mi lagnerà tacendo*, da lui tanto amata e così spesso musicata. Successivamente chiese all'amico Émilien Pacini di fornirgli un testo francese che si adattasse alla mu-

sica già scritta. Al posto dei sei settenari di Metastasio, Pacini preparò un lungo testo, *La Grande Coquette (Ariette Pompadour)*, molto libero dal punto di vista strofico, basandosi direttamente sulla musica di Rossini. Il compositore, poi, riscrisse

su fogli diversi la sola parte vocale con le parole di Pacini, indicando anche qualche modifica nella struttura della parte pianistica.

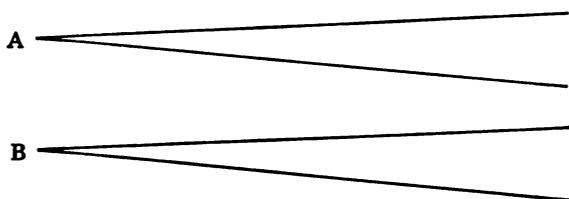
Dato che per l'*Album français* Rossini utilizzò la versione francese del brano, viene qui stampata anzitutto questa, e in Appendice la versione originale. Si descriveranno qui le fonti di entrambe le versioni, dato l'intreccio delle loro relazioni. Siccome però Rossini non scrisse una nuova stesura della parte pianistica (il pentagramma per il «Basso» nel manoscritto della versione francese resta sempre vuoto), le Note critiche ad essa relative appariranno nel Commento Critico al N. 3a in Appendice.

Fonti

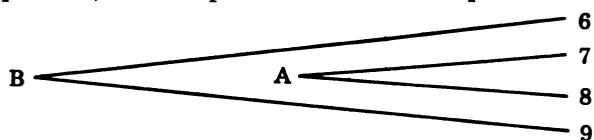
A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo del *Mi lagnerò tacendo* era originariamente composto da due bifolii (A e B):



Il secondo folio di B, lasciato in bianco dal compositore, è stato poi rivoltato come copertina:



La musica è scritta sul bifolio A e sul primo folio del bifolio B (che identifichiamo come ff. 7r-9r per motivi che verranno esposti in seguito), ed è firmata «G. Rossini» a f. 9r in calce. Sono vuoti ff. 6r e 9v (per il f. 6v, vedi più avanti).

La carta è di formato oblungo, cm. 35,3 x 26,9, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. Rossini ha impiegato quattro sistemi di tre pentagrammi in ogni facciata da f. 7r a f. 9r. La carta non è quella di «Lard-Esnault», solitamente impiegata da Rossini nei *Péchés de vieillesse*, e non è da escludere che questo *Mi lagnerò tacendo* sia stato scritto negli anni fiorentini, prima del trasferimento definitivo di Rossini a Parigi nel 1855.

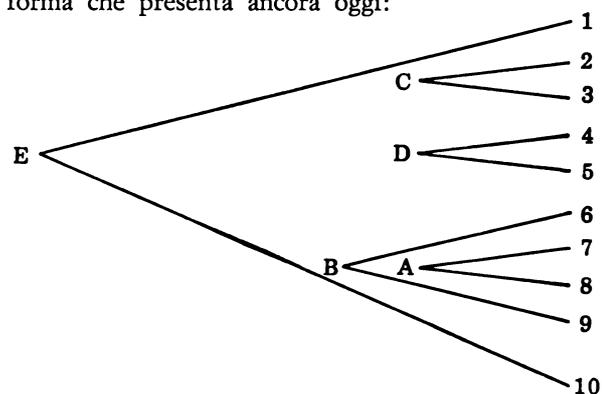
Dopo che Pacini ebbe scritto su un folio a parte (vedi più avanti) i versi francesi da sistemare sotto la musica originale, Rossini mise il nuovo titolo «Ariette Pompadour» in cima a f. 7r. In seguito fece alcune modifiche in inchiostro sempre bruno ma più chiaro, e decise di aggiungere quattro battute supplementari come preambolo all'introduzione pianistica (che scrisse a f. 6v, dove occupano gli ultimi tre pentagrammi). Raschiò poi il titolo e

l'indicazione del movimento «All.^{to}» a f. 7r (cancellando anche le indicazioni iniziali, «Canto» e «Pianoforte», le chiavi con le armature e l'indicazione del tempo), per riscriverli insieme alle nuove battute a f. 6v, aggiungendo anche «N.º 3» poco più in alto a sinistra, per specificare la posizione del pezzo nell'*Album français*.

Per la nuova versione della parte vocale (col testo francese) Rossini approntò un manoscritto con la sola parte del «Canto», e con un pentagramma riservato al «B[asso]», che rimane costantemente vuoto. La musica è scritta su due bifolii (C e D), che identifichiamo come ff. 2r-5v, alla fine dei quali (dopo un solo sistema di musica a f. 5v) Rossini scrisse: «Paroles d'Émilien Pacini».

Anche i bifolii C e D sono di formato oblungo, ma di misura inferiore (cm. 32,1 x 24,5), con otto pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. La musica è scritta su quattro sistemi di due pentagrammi in ogni facciata da f. 2r a f. 5r; la parte vocale si conclude a f. 5v dopo un solo sistema.

Infine Rossini aggiunse un bifolio (E) che funge da copertina, e il manoscritto completo assunse la forma che presenta ancora oggi:



Il bifolio E ha formato identico a quello dei bifolii A e B, ma i dodici pentagrammi di E hanno la tipica disposizione per canto e pianoforte. Su f. 1r, «mano α» ha riportato come titolo «No 3 / La grande Coquette»; su f. 1v Rossini ha scritto un'altra volta la musica delle prime quattro battute pianistiche aggiunte a f. 6v, questa volta però con la sola intestazione «Ritournelle». È vuoto f. 10.

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(6)

Si tratta di una copia manoscritta completa, un fascicolo di tre bifolii, con alcune correzioni autografe e la firma di Rossini. La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 26,9, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. Mani posteriori aggiunsero a f. 1r «Album I / No. 3» e il numero «13», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). La musica segue a ff. 1v-5r; ff. 5v e 6 sono vuoti. La copia reca soltanto il testo fran-

cese, ma un'altra mano aggiunse un nuovo testo francese, che comincia:

Allons faites moi place
Et vite qu'on s'efface
Aux femmes de ma race
Il faut céder le pas.

Questa aggiunta sembra non avere nulla a che fare con Rossini. Come in N. 2, di particolare importanza la presenza in mH di una indicazione metro-nomica autografa assente in A.

tP

Pesaro, Fondazione Rossini

Si tratta di uno dei manoscritti autografi di Émilien Pacini conservati alla Fondazione Rossini di Pesaro; contiene la poesia che Pacini scrisse su richiesta di Rossini. Sono tre folii (il secondo e il terzo numerati «2» e «3»). Il testo è scritto soltanto sul recto.

A capopagina della prima facciata si trova il titolo: «La Grande Coquette / Ariette Pompadour». In calce «Emilien Pacini / 29 Janvier 1862», indicazione preziosa per la storia del brano.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «La grande Coquette (Ariette Pompadour)» a capopagina della prima facciata di musica della parte vocale col testo francese, al centro. A sinistra aggiunse «N° 3», specificando così la posizione del brano nell'*Album français*. La stessa informazione si trova a f. 1v di mH, il numero di mano di Rossini, il titolo del copista.

Testo

L'esistenza di una fonte supplementare riguardante il testo francese (tP) ha consentito la precisa ricostruzione della struttura poetica (sono stati introdotti soltanto alcuni accenti circonflessi, secondo la grafia odierna). Questa fonte è risultata preziosa anche per l'edizione degli altri brani; infatti la ricostruzione della poesia per mezzo del testo che si trova sotto la parte del canto lascia sempre aperti molti interrogativi a proposito della punteggiatura e spesso anche della suddivisione in versi. La presenza di questo manoscritto di Pacini, e di altri che appartengono ai *Morceaux réservés*, rivelando certe particolarità di scrittura dell'autore, il suo gusto per le ripetizioni e per la punteggiatura enfaticizzante, ha consentito di risolvere molti problemi dell'*Album français* «per analogia».

Si è seguita questa fonte per l'edizione del testo, sempre confrontandola, tuttavia, con il testo presente nell'autografo di Rossini.

La Grande Coquette
(Ariette Pompadour)

La perle des coquettes
Ne fait que des conquêtes¹
Dans ses riches toilettes
Aux menuets de Cour.
Pour moi tournent les têtes,
Les cœurs sont pris d'amour.
Et je crois même qu'un beau jour }
J'ai fait² trembler Pompadour[.] } *bis*
La Pompadour! . . .

Dans une belle³ ivresse
Plus d'un marquis s'empresse
À m'offrir sa tendresse . . .
Je les⁴ dédaigne tous.
En vain chacun m'implore[,]
Me jure qu'il m'adore
À genoux . . .
Je veux que l'on m'admire⁵,
Pour moi que l'on soupire ;
De l'amour que j'inspire,
De ce brûlant délire
Moi je ne sais que rire.
Ma foi ! tant pis pour eux ! *bis*
Malheur aux amoureux ! *bis*
Malheur ! Malheur aux amoureux !

Reprise du refrain de -00- à #⁶

La perle des coquettes ecc.

après le refrain

À plus d'une rivale
Je fus souvent fatale ;
Ma grâce triomphale
A séduit maint galant,
Coquette sans égale
Qu'on n'aime qu'en tremblant.
On pleure, on se désole
Aux pieds de son idole
Vainement.
Avec indifférence
J'aime à voir la souffrance
D'un cœur sans espérance,
En proie à la démence
Implorant ma clémence,
Mais sans me désarmer . . .
Non je ne veux jamais aimer : *bis*
Je ne veux pas aimer.
Brillants Seigneurs, muguet⁷ de Cour }
Pour vous non⁸ jamais d'amour. } *bis*
Et si vous me faites la cour[,] }
N'espérez⁹ nul retour [:] } *bis*
Pour vous jamais[,] jamais d'amour! . . .

- ¹ A 39-40 e 104-105, Rossini scrive «conquettes».
² A 50, 54 e 119, Rossini scrive «je fait»; la versione giusta si trova soltanto a 115.
³ tP = «folle»; Rossini sostituì «belle».
⁴ Rossini scrive per errore a 66 «le».
⁵ Pacini scrive originariamente «Je veux bien qu'on m'admire»; corregge in «Je veux bien que l'on m'admire»; per arrivare in fine a «Je veux que l'on m'admire».
⁶ La frase può essere di Rossini, ma nei manoscritti musicali superstiti non appaiono questi due segni.
⁷ Rossini scrive «muguet» a 165 e 169, e «brillant» a 168.
⁸ Rossini salta il «non».
⁹ Pacini scrive originariamente «N'attendez».

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica nel *Mi lagnerò tacendo* originale:

- 1 Canto
- 2 Pianoforte
- 3

Quando il pezzo divenne l'*Ariette Pompadour*, egli scrisse «Piano» (per le quattro battute introduttive a ff. 1v e 6v), mentre continuò ad indicare «Canto» negli stessi luoghi. I due righi del primo sistema di musica nella parte di canto con testo francese sono segnati:

- 1 Canto
- 2 B[asso]

In mH, tuttavia, Rossini raschiò espressamente la parola «Canto» per sostituirla con «Soprano». Nell'edizione si è seguita quest'ultima indicazione.

Note critiche

- Per le note relative alla parte pianistica, si veda Appendice 3a all'*Album français*; qui verranno rilevate soltanto le differenze in mH.
- 1
 mH L'indicazione metronomica, che manca in A, è presente, di mano di Rossini, in mH.
- 1-4
 A Per l'edizione di queste battute si è scelta come fonte principale la versione intitolata «Ariette Pompadour» piuttosto che quella intitolata «Ritournelle». Da notare in quest'ultima che la legatura a 1 copre soltanto la terzina.
- 5
 A Pf: lo staccato lungo sul primo accordo, assente in A, è presente invece in mH.
- 15
 mH $\text{\textcircled{D}}$ / Pf: il bequadro, assente in A, è presente nella m.d. di mH, aggiunto da Rossini.
- 20
 A, mH Pf, m.s.: in mH Rossini cambia il re^3 di A (terza croma) in re^2 ; si preferisce questa versione, che sembra rispecchiare l'ultima volontà del compositore.
- 20-23
 mH Pf: gli staccati sopra m.d. sono continuati esplicitamente dall'ultimo accordo di 20 fino all'ultimo di 23. Non è chiaro tuttavia se l'indicazione sia di Rossini, perciò si è preferito non appesantire la partitura con ulteriori segni. La stessa situazione si ripete a 25 (secondo accordo) fino a 27.
- 28
 mH $\text{\textcircled{D}}$ / Pf, m.d.: il diesis per il fa^2 (primo accordo), assente in A, è stato aggiunto da Rossini in mH.
- 40, 105
 A, mH S: manca l'appoggiatura in battere. Data la sua presenza nel Pf, è stata aggiunta, seguendo anche il modello del *Mi lagnerò tacendo* (N. 3a).
- 44
 A, mH Pf, m.d.: anche se il $do^{\#3}$ nel primo accordo non è certo in A a 44, dove Rossini ha fatto diverse correzioni, la sua presenza sicura a 109 è vincolante. Da notare, tuttavia, che la nota manca in mH in entrambi i casi.
- 52
 mH Pf, m.s.: il copista ha scritto accenti verticali sugli ultimi tre accordi. Non c'è traccia di tali segni nell'A, né essi si ripresentano nella ripetizione del passo a 117, quindi non vengono accolti nell'edizione. Da notare, tuttavia, che in mH alcuni degli staccati della m.d. in questo passo sono estesi anche alla m.s., e poiché la copia in questione fu vista da Rossini, questa è da ritenersi un'interpretazione possibile.
- 63
 A, mH Pf, m.d.: nella parte inferiore Rossini aveva scritto $re^{\#3}$ - $m^{\#2}$ in A, e il copista l'aveva riprodotto fedelmente in mH. Successivamente, tuttavia, Rossini intervenne in mH, alterando la parte come in questa edizione.
- 71
 mH Pf: il diesis sull'ultimo do^4 nella m.d., assente in A, è stato aggiunto da Rossini in mH.
- 77-78, 81-82, 85-86
 mH Pf, m.s.: l'articolazione a cavallo di battuta, che manca in A, è stata aggiunta da Rossini stesso in mH.
- 81, 85
 mH Pf: sulla seconda croma Rossini aggiunse *sf*, senza tuttavia cambiare il *f* del copista alle analoghe 77, 146, 150 e 154. Si è preferito conservare la lezione originale, *f*, anche a 81 (e implicitamente a 85).
- 81, 150
 A S: la legatura parrebbe interessare anche il si^2 , ma nell'incertezza si uniforma a 85 e 154.
- 91-93
 A S: il testo era originariamente «malheur aux amoureux».
- 92
 mH Pf: la forcilla di diminuendo, assente in A, fu aggiunta da Rossini in mH.
- 101
 A S: l'indicazione «stacc.» si trova soltanto a 102 / $\text{\textcircled{D}}$. È stata anticipata al movimento in levare per analogia con 36. Lo stesso spostamento fu operato dal copista di mH.
- 128-132
 A S: dall'ultima nota di 132, tutta la linea melodica era originariamente scritta una terza sotto (cfr. Nota 128-132 della parte del Pf nelle Note critiche al N. 3a nell'Appendice all'*Album français*). In mH questo stesso passo (S e Pf) fu copiato nella stesura originale, poi cambiato da Rossini stesso. Nella parte del Pf a 128, seconda croma, c'è però *sf* con la forcilla. Si è preferito mantenere il *f* che si trova in A ed altrove anche in mH.
- 143
 A, mH S: il ritmo è di quattro crome. Tenendo presente il ritmo del Pf e la parte vocale del *Mi lagnerò tacendo* (N. 3a), le prime due crome sono state mutate in croma puntata e semicroma.
- 146-154
 A Canto: si scorgono tracce di cambiamenti nelle parole di queste battute, ma la versione finale è comunque chiara.
- 146-147, 150-151, 154-155
 A, mH Pf, m.s.: in A Rossini scrisse come ultima nota

di 146 *re*¹, legata al *re*¹ di 147; la notazione è simile a 150-151 (*mi*²) e 154-155 (*fa*^{♯1}). Così la parte fu copiata in mH. In un secondo momento Rossini modificò la parte in mH, e tale versione è accolta in questa edizione.

155

mH Pf, m.s.: il bequadro davanti al *mi*² è stato aggiunto da Rossini in mH. Si è aggiunto un bequadro simile per il *re*² a 151.

166-167, 170-171

A, *mH* Pf: da notare pesanti correzioni in queste battute, apportate da Rossini in A ed anche in mH. La versione definitiva, tuttavia, è uguale in tutte e due le fonti.

192-193

mH Pf: il manoscritto reca staccati (di mano del copista) anche per questi accordi finali. Si è preferito non accoglierli, avvertendo tuttavia l'interprete di questa possibile scelta.

N. 4

UN SOU
COMPLAINTE À DEUX VOIX

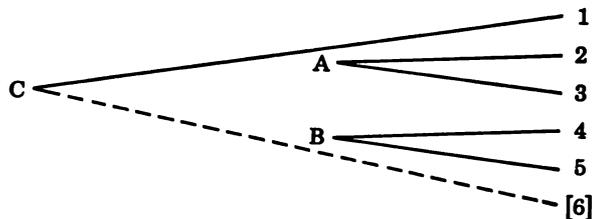
Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto oggi da cinque folii.

Esaminando i loro margini, si può congetturare la struttura originale, due bifolii (A e B) racchiusi entro un terzo (C), che funge da copertina:



Quando il secondo folio di C fu staccato dal manoscritto, il lato interno del primo folio venne unito con carta gommata al bifolio B. La musica è scritta da f. 2r a f. 5v, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di «mano α»: «N° 4 / Un sou.» È vuoto f. 1v.

La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 27,4, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. La musica è scritta su tre sistemi di quattro pentagrammi in ogni facciata da f. 2r a f. 5r; la composizione si conclude a f. 5v dopo un solo sistema.

I numeri al di sotto dei sistemi furono aggiunti dal copista nell'atto di stendere mH (vedi sotto).

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(7)

Si tratta di una copia manoscritta completa, un fascicolo di tre bifolii, con alcune correzioni autografe e la firma di Rossini. La carta è di formato oblungo, cm. 35,3 x 27,3, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. Mani posteriori aggiunsero a f. 1r «Album I / No. 4» e il numero «14», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). La musica segue a ff. 1v-6r; f. 6v è vuoto. Come in Nn. 2 e 3, di particolare importanza la presenza in mH di una indicazione metronomica autografa assente in A.

pH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(7)

Si tratta di due parti vocali, per «Tenor» e «Baryton», interamente di mano del medesimo copista di mH, ciascuna formata da un fascicolo di due bifolii, col titolo su f. 1r («Un Sou Tenor» e «Un Sou Baryton») e un altro titolo sopra la prima pagina di musica, f. 1v: «Un Sou (Complainte à deux voix)». La carta è di formato oblungo, cm. 26 x 17,6, con otto pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. La musica in ambedue le parti è scritta a ff. 1v-3v; f. 4 è vuoto.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «un Sou Complainte a deux voix» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A sinistra aggiunse «N:° 4», così specificando la posizione del brano nell'*Album français*. La stessa informazione si trova a f. 1v di mH, il numero di mano di Rossini, il titolo del copista.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia, che è probabilmente di Émilien Pacini (vedi la Prefazione), la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, assente del tutto nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore.

Un Sou
Complainte à deux voix

Pitié pour la misère
D'un fils et d'un vieux père[.]
L'ombre éteint leur paupière
Et nous errons[,] hélas[,]
Sans savoir où[.]

Privés de la lumière[.]
Ah [!] donnez-leur¹ un sou[.]

Chrétiens²[.] mes bonnes âmes[,]
Faites la charité[.]
Passants[,] messieurs[,] mesdames[,]
Voyez leur pauvreté[.]
Pour nous jamais l'aurore
N'allume son flambeau [;]
Le jour qui vient d'éclorre
C'est la nuit du tombeau[.]
Le jour pour vous si beau[,]
Pour nous c'est le tombeau[.]

Pitié pour la misère (ecc.)

Vous qui de la nature
Admirez la parure[,]
Savez-vous ce qu'endure
L'aveugle ayant bien faim [?]
La mort serait moins dure
Que cette nuit sans³ fin[.]
Mon père se désole[,]
Sa plainte me rend fou[.]
Pour nous la moindre obole
Serait l'or du Pérou[.]

Pitié pour la misère (ecc.)

Un seul ami fidèle
Jadis guidait nos pas[,]
Ma voix en vain l'appelle [:]
Médor⁴ n'est plus, hélas.
Du chien qu'ici je pleure
Achetez le licou [;]
C'est notre dernière heure[,]

Je vous le vends⁵ [:] un sou[.]
demande

¹ A 60 e 99, Rossini scrive erroneamente «leurs». Più interessante la variante a 104, dove il compositore mutò la richiesta in terza persona («donnez-leur») in quella più diretta («donnez-nous»).

² Rossini scrive sempre «Crétiens».

³ Rossini scrive erroneamente «san» in tutte e due le parti.

⁴ A 111 e 112, Rossini scrive «Medor», senza l'accento; la lezione accentata deriva dal confronto con edizioni francesi dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto, e precisamente dall'episodio di Angelica e Medoro. Questo nome ricorre anche in una romanza adespota del 1827 (cfr. Prefazione).

⁵ Le due lezioni derivano dal fatto che i due cantanti hanno testi differenti. Da notare che a 120 Rossini scrive «demand», senza l'«e» finale.

Organico

Rossini così annota i quattro righi del primo sistema di musica:

- 1 Tenor [chiave di tenore]
- 2 Baryton
- 3 Piano
- 4

Note critiche

1 A Manca l'indicazione metronomica, che è ricavata da mH, dove fu aggiunta da Rossini stesso.

1-2 A Pf, m.d.: la legatura è chiaramente segnata da 1 / III a 2 / II , anche se nelle successive riproposte della stessa figurazione la legatura è spesso più corta (particolarmente a 3-4, 16-17 e 46-47). Si sono uniformate tutte le legature alla prima poiché non appare verosimile che Rossini voglia modificare il fraseggio in situazioni per altro identiche. Lo stesso dicasi per la legatura molto chiara fra 4 / III e 5 / I , ma molto più corta a 8-9 e 49-50, dove viene uniformata.

15, 56, 100 A T: originariamente la nota lunga era fiorita da un gruppetto di tre note, che terminava a 16, 57 e 101 sul *so*^p.

16 mH Pf, m.s.: i bequadri, che mancano nell'A, sono derivati da mH, dove sono aggiunti da Rossini.

19, 60 mH II / Pf, m.s.: l'arpeggiato, assente in A, è presente in mH a 19, ma è di mano del copista. Nondimeno sembra una scelta corretta, ed è stata accolta in quest'edizione, anche in analogia con la m.d.

20, 61 A Pf: alcuni aspetti grafici delle due battute sono diversi. A 20 / I , nella m.d., il *la*² è scritto nel pentagramma inferiore, mentre a 61 / I è scritto sotto il pentagramma superiore; nella m.s., la gamba è scritta in giù a 20 / I e in su a 61 / I . Inoltre, nella m.d. a 20 / II la

gamba è scritta in su, mentre a 61 / II è scritta in giù. Si è scelta una versione che tenga conto della regolarità nella condotta delle parti suggerita dal contesto.

21 A Bar: in un primo tempo Rossini aveva fatto iniziare l'assolo con una ripetizione della frase precedente, «Privés...».

26-28, 36-38 A Pf, m.s.: originariamente proseguiva anche in queste battute il disegno ritmico delle battute precedenti e di quelle successive | $\text{♪} \text{♪} \text{♯} \text{♯}$ |. La stessa lezione era stata scritta in mH dal copista, e in seguito fu corretta da Rossini stesso.

30 A Pf: le indicazioni dinamiche (forcella e *pp*) sono segnate sotto il pentagramma inferiore, forse perché, trattandosi dell'ultimo rigo della facciata, c'è più spazio nel margine. Sono state portate sopra il pentagramma superiore (come Rossini stesso scrive all'analogia 40), dato che solo la m.d. in questo momento può eseguire il diminuendo.

45 A T = | $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ |; nella lezione corretta, desunta da 89 (Bar) e presente anche in mH, la pausa di croma puntata deve essere sostituita con una pausa di semicroma.

50 A III / Pf, m.d.: il segno di bequadro al *si*² è aggiunto da mano posteriore in matita blu. Manca del tutto in mH.

55

A Pf: l'accuratezza della scrittura rossiniana è messa in luce dalla correzione di questa battuta: Rossini cancella il *pp* che prima aveva scritto un po' più in basso e un po' più a sinistra, e che avrebbe potuto essere attribuito alle due crome del basso, per poi riscriverlo nella posizione giusta.

62-88

A Pf, m.d.: l'intenzione di Rossini riguardo al fraseggio di questa figurazione non è chiara, in quanto non è costante l'ampiezza della legatura: a volte essa sembra abbracciare tutte e cinque le note (64, 73, 75, 77, 80, 88), più spesso inizia dalla terzina. Si è uniformato il passo alla lezione prevalente. Lo stesso dicasi per la forma del segno di staccato sull'ultima nota, che a volte appare come un punto semplice, altre come un punto allungato. Nel passo parallelo (105-120) la legatura non inizia mai prima della terzina, e scompare il segno di staccato.

67-68

mH Pf, m.d.: mancano i segni di «8» e «loco», chiaramente presenti in A.

71-75, 80, 84

A  / Pf, m.s.: Rossini impiegò la seguente notazione: qui modernizzata.



78-79, 82-83

A, mH T, Bar: nella melodia si trovava originariamente una scala discendente in ogni battuta, analoga a quelle di 80 e 84. Rossini stesso ha fatto la sua correzione in tutte e due le fonti. In pH, invece, si trova soltanto la versione definitiva.

94, 96

A  / Pf, m.s.: originariamente gli accordi erano scritti un'ottava sopra.

104

mH T, Bar = «donnez-leur»; il copista di mH, dunque, non si accorse dell'importante cambiamento introdotto da Rossini nell'ultima ripetizione.

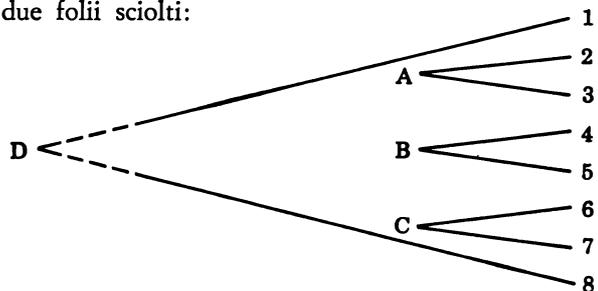
N. 5 CHANSON DE ZORA LA PETITE BOHÉMIENNE

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da tre bifolii (A - C), racchiusi entro una copertina (D) ricavata unendo due folii sciolti:



La musica è scritta da f. 2r a f. 6v, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di «mano α»: «N° 5 / Zora». Sono vuoti ff. 1v, 7 e 8.

La carta è di formato oblungo, cm. 35,2 x 26,5, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. La musica è scritta su quattro sistemi in ogni facciata da f. 2r a f. 6v.

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(8), folder 1

Si tratta di una copia manoscritta completa, un fascicolo di quattro bifolii, con alcune correzioni autografe e la firma di Rossini. La carta è di formato oblungo, cm. 35,2 x 27, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. Mani posteriori aggiunsero a f. 1r «Album I / No. 5» e il numero «15», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). La musica segue a ff. 1v-7v; f. 8 è vuoto. Come in Nn. 2, 3 e 4, di particolare importanza la presenza in mH di una indicazione metronomica autografa assente in A.

pH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(8), folder 2

Si tratta della parte vocale, per Mezzo Soprano, con la parte della m.s. per Pf e qualche accenno alla m.d., quasi interamente di mano del copista (non quello di mH), ma con alcune correzioni autografe. Il manoscritto è composto da un fascicolo di cinque bifolii, con un folio supplementare aggiunto fra gli ultimi due folii. La carta è di formato oblungo, cm. 27 x 17,6, con otto pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. Su f. 1r si trova un titolo, «Chanson de Zora (Mez.° Soprano.)»; e un altro titolo sopra la prima pagina di musica, f. 1v, «Chanson de Zora». La musica è scritta a ff. 1v-11r; 11v è vuoto.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «Chanson de Zora, La Petite Bohémienne» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A sinistra aggiunse «N:° 5»,

specificando così la posizione del brano nell'*Album français*. A destra indicò il nome del poeta («Paroles d'Émile desChamps»). La stessa informazione si trova a f. 1v di mH, il numero di mano di

Rossini, il titolo e l'identità del poeta di quella del copista.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia di Émile Deschamps (che Rossini scrive «des-Champs»), la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, quasi assente nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore.

Chanson de Zora La Petite Bohémienne

Gens de la plaine ou de l'âpre montagne[,]
Je ne sais pas d'où je viens[,] où je vais [;]
Je trouve, hélas[,] même en votre Bretagne[,]
Le temps, la route et le sort bien mauvais[.]
Mais il faut vous plaire[,]
Gagner mon salaire[,]
Et Zora sourira
Et Zora dansera
Et Zora chantera [:]
Ah ah ah [!]

Au bourg j'arrive[,] on y fait grandes noces [;]
Comme ils sont beaux les joyeux mariés [!]
Pour eux trop d'or et rubis et carrosses[,]
Mais moi je marche et nu tête et nu pieds[.]
Mais je prends courage[,]
J'ai cœur à l'ouvrage[,]

Et Zora sourira
Et Zora dansera
Et Zora chantera [:]
Ah ah ah [!]

Chaque journée humble vie est la mienne [;]
J'entends crier [: «]Allons[,] tourne à tous vents¹.
Amuse-nous, chante² et ris[,] Bohémienne[«],
Quand pleurer seule est si doux bien souvent[.]
Mais j'ai Dieu pour père
Et Dieu me dit : [«]Espère[«].
Oui Zora sourira[,]
Oui Zora dansera[,]
Oui Zora chantera³[,]
Ah ah ah [!]

¹ Rossini scrive «vent»; il copista di mH preferisce, più correttamente, «vents».

² A 182 Rossini scrive erroneamente «chant».

³ A 216-217 Rossini scrive, un po' all'italiana, «chanterà».

Organico

Rossini così annota i tre righe del primo sistema di musica:

- 1 Mezzo Soprano
- 2
- 3 Piano

In mH il copista indicò originariamente «Canto», poi corretto in «Soprano», cui Rossini premise «Mez:°», come in A.

Note critiche

1 A Manca l'indicazione metronomica, che è ricavata da mH, dove fu aggiunta da Rossini stesso.

1-79 A Trattandosi di un brano strofico, Rossini riscrive tre volte le stesse note, mantenendo sostanzialmente la stessa grafia per ciò che riguarda la direzione delle gambette, le legature, i segni di staccato e di accento. Se a ciò si aggiunge il fatto che anche all'interno della strofa molte figurazioni vengono ripetute (perfettamente uguali o spostate su gradi diversi), si nota che la stessa situazione grafica viene a ripetersi parecchie volte, in qualche caso dopo poche battute, in altri invece solo a notevole distanza. Il pensiero di Rossini per quanto riguarda l'articolazione degli spunti melodici e i modi di esecuzione risulta chiarissimo fin dalla prima scrittura, che si mantiene poi sostanzialmente inalterata in tutte le ripetizioni dei passi paralleli. L'edizione riproduce le scelte di fondo dell'autore e a queste uniforma i non molti casi divergenti, dandone poi notizia nelle seguenti Note.

4-6 A Pf, m.d.: la parte, scritta erroneamente sul rigo del canto, è stata poi cancellata e riscritta sul rigo giusto.

5 A Pf, m.d.: non è chiaro se Rossini voglia che la legatura chiuda a **III** o continui a **IV**. Dato il parallelismo con 7, si è preferito fermarla a **III**, anche se nelle analoghe 84 e 163 i segni sono piuttosto lunghi. In mH, a 5, la legatura si ferma a **III**.

8-10 A Pf: originariamente la prima nota delle terzine nella

m.s. era *sib*¹ (con l'eccezione di 8 / **IV**), dove Rossini scrisse senza esitazione il *dob*²; a 9 era diversa anche la m.d., *sol*³ - *lab*³ a **II** - **III**, cioè aveva un andamento cromatico. Nei passi paralleli (88-89 e 167-168) Rossini continua a scrivere, e poi a cancellare, il pedale di *sib*, ma la linea della m.d. appare priva di ripensamenti. Rossini fece gli stessi cambiamenti nella m.s. in mH. Da notare, tuttavia, che in pH si trova la versione originale senza correzioni.

9-11, 88-90, 167-169

A Pf, m.d.: alla prima e alla terza apparizione di questo passo, Rossini traccia una legatura per la prima battuta e una seconda per le altre due, mantenendo così le legature vicino alle teste delle note. A 88-90, invece, scrive le gambe in su in tutte e tre le battute, e poi, per motivi di spazio, traccia una legatura a 88-89 e un'altra a 90. Abbiamo uniformato i tre passi, mantenendo la direzione delle gambe di 9-11 e 167-169, ma scrivendo sempre una sola legatura per le tre battute; infatti, se la seconda battuta del passo può essere legata alla prima o alla terza, ciò significa che le tre misure non hanno articolazione interna.

13

A Pf, m.d.: il bemolle a *re*⁴ è aggiunto a matita da altra mano.

20-21

A Pf, m.s.: la legatura, così come si vede, è segnata da Rossini in modo non ambiguo a 178-179 e abbastanza chiaramente a 99-100. A 20-21, invece, è più corta sia all'inizio che alla fine. L'intenzione musicale è comunque chiara in ogni esposizione.

25-28, 104-107, 183-186

A MS, Pf: ci sono piccole diversità nelle dinamiche e nell'articolazione. Non si è voluto intervenire pesantemente per uniformarle, dato che le varie versioni funzionano perfettamente e possono essere state volute tutte dall'autore.

27

A Pf, m.d.: originariamente la battuta era tutta occupata dall'accordo $reb^3 + fa^3 + lab^3$ (minime puntate). Nelle ripetizioni la versione definitiva appare senza ripensamenti.

28, 107, 186

A, mH Pf: $\textcircled{\text{I}}$ / In un primo tempo Rossini scrisse in tutte e tre le battute:



poi apportò a 28 la modifica che appare in questa edizione, ma non corresse i passi paralleli. Il copista di mH lavorò quando la correzione di 28 non esisteva ancora e quindi copiò la versione primitiva. Rossini stesso poi intervenne, cambiando l'accordo in mH non soltanto a 28, ma anche a 107 e 186. È chiaro che la versione primitiva rimasta in A a 107 e 186 è una semplice svista, che viene corretta nell'edizione.

28

A MS: l'indicazione «ritenuto» è stata spostata in un secondo tempo da una posizione verso la fine della battuta proprio all'inizio della frase.

34-35, 113-114, 192-193

A Pf, m.d.: la legatura a 34 chiude chiaramente a $\textcircled{\text{VI}}$, e non si estende a 35, seguendo logicamente l'analogia 30-31. Nelle ripetizioni del passo, invece, la legatura di 113 va fino alla stanghetta 113/114, mentre quella a 192 arriva senza dubbio a 193 / $\textcircled{\text{I}}$. Si è preferito mantenere il parallelismo con 30-31, ecc., chiudendo la legatura a 34 / $\textcircled{\text{VI}}$, ecc.

37

A Pf: quando, come in questa battuta, le figurazioni ritmiche della m.d. e quelle della m.s. sono uguali e le gambette delle note vanno in direzione opposta così che le teste vengono a trovarsi molto vicine, Rossini segna una sola volta i punti di staccato, di staccato lungo e gli accenti, intendendoli validi per entrambe le mani. Nell'edizione a stampa, anche rispettando la grafia rossiniana per quanto riguarda la direzione delle gambette, le teste delle note vengono ugualmente a trovarsi troppo distanti per poter usufruire di un solo segno di accento o di staccato. Perciò si mettono accenti e punti di staccato sia alla m.d. che alla m.s., intendendoli tutti come originali (cfr. anche 41, 75-76, 116, 120-121, 148-149, 152, 154-155, 157, 195, 199, 227-228, 231-232, 233-234, 236, e molti passi nei brani successivi dell'*Album français*).

39-42

A, mH Pf: ci sono state sostanziali modifiche in A, ora illeggibili; appare solo chiaro che a 42 Rossini in un primo momento aveva continuato il ritmo delle battute precedenti, ripetendo l'ultimo accordo (originariamente scritto in un'altra posizione). Nelle ripetizioni il passaggio appare senza correzioni nella versione definitiva. In mH, tuttavia, Rossini modificò sostanzialmente l'armonia e l'organizzazione degli accordi da 39 / $\textcircled{\text{IV}}$ a 40 / $\textcircled{\text{I}}$ (e nelle analoghe 118-119 e 197-198). La versione di A è sempre:



Dato che il cambiamento di Rossini in mH è successivo rispetto alle correzioni in A, è stato accolto in questa edizione, come ultimo, felice ripensamento di un passo più volte modificato.

43-50

A Pf, m.s.: originariamente la posizione dei due si^b era scambiata, cioè $si^b^1 - si^b^{-1}$. Nelle ripetizioni si trova soltanto la versione definitiva.

334

44, 123, 202

A MS: la seconda nota era originariamente do^4 , come a 46, ecc., lezione che si trovava anche nella ripresa tematica del Pf a 52 (e 131 e 210) e nella continuazione del disegno melodico al MS a 53 (e 132 e 211). Il cambiamento ha un'importanza notevole per l'interesse melodico dell'inciso.

45, 53

A Pf: le indicazioni di «cresc.», originariamente scritte a 46 e 54, sono state spostate da Rossini stesso. Nelle ripetizioni non si trova alcuna incertezza.

55, 134, 213

mH, pH $\textcircled{\text{II}}$ / MS: Rossini scrisse in A re^4 , e il copista lo copiò in mH. In un secondo momento il compositore intervenne in mH ed anche in pH, cambiando la nota in tutte e tre le battute in si^4 , lezione qui accolta.

58-59, 137-138, 216-217

A Pf, m.d.: la conclusione del passo era originariamente diversa:



In mH si trova soltanto la versione definitiva.

62-63, 139-140, 141-142, 218-219, 220-221

A Pf, m.s.: in queste battute per motivi di spazio Rossini scrive due legature (ad es., fra 62 / $\textcircled{\text{I}}$ e 62 / $\textcircled{\text{IV}}$ e fra 62 / $\textcircled{\text{IV}}$ e 63 / $\textcircled{\text{I}}$). Si è preferita la legatura lunga che si trova a 60-61.

62, 141, 220

A Pf: sebbene Rossini non lo abbia indicato, sembra evidente che anche il Pf debba suonare *mf* come la voce.

64

mH Pf, m.s.: anche se Rossini ha cancellato il la^1 del primo accordo di 64, la nota rimane nelle battute analoghe (143 e 222). Si è dunque seguita la lezione di A.

67-74

A Pf: la forma dei punti di staccato — qui e nei passi paralleli — non è sempre sicura. La differenziazione fra i punti lunghi, nei passi *fff*, e quelli semplici, nei passi *pp*, è suggerita dalla notazione a 67-74 e 146-153, ed è indicata con chiarezza a 225-228. In mH il copista scrive soltanto punti semplici.

68, 71, 72

A Pf, m.d.: originariamente Rossini scrisse tre pause di croma a $\textcircled{\text{II}}$ - $\textcircled{\text{IV}}$. Nelle ripetizioni appare solo la versione definitiva.

69-71, 73-75, 148-150, 152-154, 227-229, 231-233

A Pf, m.d.: la direzione delle gambe non è coerente nelle varie ripetizioni di questo passo. Si è seguita sempre la notazione che appare a 69-71.

71, 150

A $\textcircled{\text{I}}$ / Pf, m.d.: c'è un punto di staccato normale a 71 / $\textcircled{\text{I}}$ e uno staccato lungo a 150 / $\textcircled{\text{I}}$. Si è preferito quello normale di 71 anche per 150 e 229 (dove manca del tutto).

77

A $\textcircled{\text{III}}$ / MS: la semicroma era originariamente do^4 ; nelle ripetizioni si trova soltanto la versione definitiva.

81-82

A Pf, m.s.: la legatura chiude a 81 / $\textcircled{\text{VI}}$; è stata estesa fino a 82 / $\textcircled{\text{I}}$, seguendo il modello di 2-3 e 160-161.

99

A Pf: Rossini scrisse originariamente il *pp* in questa battuta, poi lo cancellò e lo riscrisse a 100.

135

A $\textcircled{\text{IV}}$ / Pf, m.s.: si legge un bicordo, $si^b^1 + mi^2$, dove il si^b^1 è certamente scritto per errore, e non ricompare in mH.

141

A MS: la legatura prende tutta la battuta (come a 139); se però si considera questa battuta nel contesto del passo 138-146 (parallelo a 59-67 e 217-225), appare più opportuno uniformarla a 62 e 220.

175 A, mH ① / Pf, m.s.: il bemolle per il *la*¹, che manca in A, fu aggiunto da Rossini stesso in mH.

183-184 A Pf: la forcella di diminuendo, che si trova a cavallo di battuta, è stata uniformata a 25. Nell'altro passo parallelo (104-105), Rossini segna invece il diminuendo chiaramente nella seconda metà di 105; viene mantenuta la sua intenzione di differenziare le diverse situazioni, forse seguendo il senso del testo.

187, 191 A Pf, m.d.: le ultime due crome avrebbero staccati lunghi, ma sono stati uniformati a 29, 33, 108 e 112.

206 A Pf, m.s.: la seconda nota = *sol*¹, invece di *sib*¹ sicuramente voluto da Rossini: errore già corretto dal copista di mH.

230 A Pf, m.d.: si aggiunge il *do*⁴ al primo bicordo. A 226, infatti, Rossini scrisse questa nota solo in un secondo tempo, e probabilmente si dimenticò di aggiungerla a 230,

dove la continuazione del disegno iniziato nella battuta precedente lo richiede.

237-238

A, mH, pH MS, Pf: in A si scorgono tracce di correzioni, che poi Rossini aggiunse anche in mH e pH (per la parte vocale). La versione originale sembra essere stata:

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with the lyrics "dan-se-ra, chan-te-ra." The tempo is marked "In tempo". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and is marked "col canto" and "ff". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La revisione chiude il pezzo con una variazione che dà rilievo alla parte vocale.

N. 6

[LA NUIT DE NOËL] LA NOTTE DEL SANTO NATALE (PASTORALE)

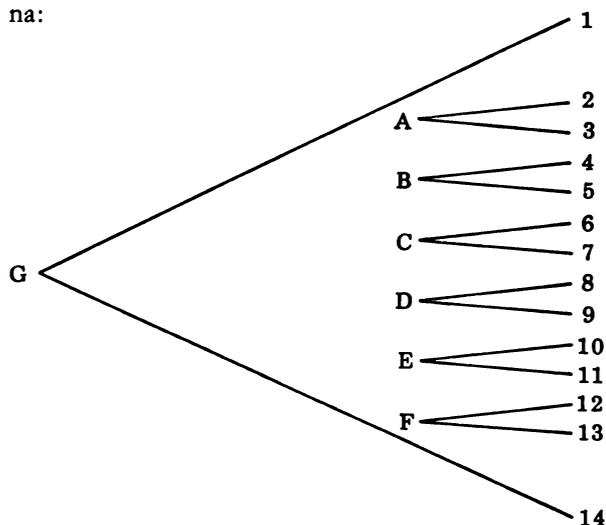
Il pezzo fu scritto originariamente in italiano, e infatti nell'autografo rossiniano il testo italiano appare, come di solito, sotto le note. In seguito fu aggiunto il testo francese sopra le note. Nell'edizione, invece, si dà la precedenza al testo francese, poiché Rossini volle inserire il brano nell'*Album français*.

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da sei bifolii (A - F), racchiusi in un settimo (G) che funge da copertina:



La musica è scritta da f. 2r a f. 12v, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione autografa: «6 / La Notte del Santo Natale / Pastorale». Sono vuoti ff. 1v, 13 e 14.

La carta è di formato oblungo, cm. 32 x 24,5, con otto pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. La musica è scritta su di un sistema di sette pentagrammi in ogni facciata (il pentagramma superiore è vuoto).

pH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(9)

Si tratta di quattro parti vocali, per «1^{er} Soprano», «2^o Soprano», «Tenor» e «Bariton», interamente di mano di due copisti (uno per S I e Bar, l'altro per S II e T). Ogni parte consta di un fascicolo di due bifolii, col titolo su f. 1r («La Nuit de Noël / Pastorale») e un altro titolo sopra la prima pagina di musica, f. 1v («La Nuit de Noël»). La carta è di formato oblungo, cm. 26,3 x 21,5 (S I), cm. 27 x 21 (S II e T), cm. 26,1 x 21,3 (Bar), con otto pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. In ogni parte la musica è scritta a ff. 1v - 3r; ff. 3v e 4 sono vuoti.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «La Notte del Santo Natale. (Pastorale)» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A sinistra aggiunse «N:° 6» (che corregge un precedente «7»), specificando così la posizione del brano nell'*Album français*. A destra indicò «(Harmonium in fine)», che poi raschiò quando decise di mettere la parte direttamente in partitura. In pH si trova il titolo francese, «La Nuit de Noël», accolto in questa edizione, lo stesso che Rossini usa nell'elencare i brani dell'*Album français* nel suo *Catalogue dei Péchés* custodito nei Fonds Michotte.

Testo

In mancanza di fonti indipendenti per le poesie, una delle quali (quella francese) è probabilmente di Émilien Pacini (vedi la Prefazione), le due strutture poetiche originarie sono state ipoteticamente ricostruite sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, assente quasi ovunque nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore, tenendo conto tuttavia (per il testo francese) di alcuni segni presenti in pH.

Il testo italiano, sul quale Rossini scrisse il brano, è il seguente:

La notte del Santo Natale
(Pastorale)

Vecchio:

Tu che a salvarci
Scendi dal ciel
E ti ricopri
Dell'uman vel[,]
Sempre pietoso[,]
Propizio ognor[,]
A noi la pace
Dona[,] o Signor[.]

Pastori:

Or che l'aure[,] l'onde[,] i fiori[,]
Tutto esulta nel Signore[,]
Anche l'inno del pastore
Grato al cielo s'alzerà[.]

Una volta musicato questo testo, Rossini aggiunse le parole francesi:

La Nuit de Noël
(Pastorale)

Vecchio:

Calme et sans voile
Descend la nuit[,]
Suivons l'Étoile
Qui nous conduit[.]
Là dans la crèche
Fils du Seigneur [:]
Sur l'herbe fraîche
Dort le Sauveur[.]

Pastori:

Humbles pâtres des montagnes
Descendons dans ces campagnes [!]
Nos enfants et nos compagnes[,]
Venez tous [!] adoremus [!]

Les Rois Mages sont venus
Rendre hommage à Jésus [:]
Jour prospère pour nous tous [!]
En prière[,] à genoux [!]

Vecchio:

Calme et sans voile (ecc.)

Ô peuple admire
Ce Dieu mortel.
Brûlons la myrrhe
Comme à l'autel[.]

Pastori:

Humbles pâtres des montagnes (ecc.)

Cet enfant dans l'humble crèche[,]
Endormi sur l'herbe fraîche
C'est Jésus [:] adoremus [!]

Le zéphyre qui soupire
Semble dire un chant du ciel[.]

Vecchio:

Devant Dieu prosternez-vous[.]

Pastori:

Devant Dieu prosternons-nous[.]

Tutti:

Peuple et Mages à genoux [!]

Organico

Rossini così annota i sette righi del primo sistema di musica:

- 1 2 Soprani
- 2 2 Contralti
- 3 2 Tenori [chiave di tenore]
- 4 2 Baritoni
- 5 Basso solo
- 6 Piano [e Harmonium]
- 7

Verticalmente, attraverso i primi quattro righi, aggiunge «Otto Pastori», e attraverso il quinto «Vecchio». In un primo tempo il pezzo era stato pensato per Basso e quartetto di voci; il «2» prima dell'indicazione delle voci, infatti, è stato aggiunto dopo, quando è stata cancellata (e riscritta) l'ultima vocale: Soprano(i), Contralto(i), Tenore(i), Baritono(i), e aggiunta la parola «solo» dopo l'indicazione «Basso».

Inoltre, ancor prima, al posto del Bar c'era un altro «Tenore», ma l'indicazione della voce insieme con la chiave (che era quella di «tenore») furono poi raschiate e sostituite da quelle attuali. Tutta la

parte era scritta originariamente in chiave di tenore, poi Rossini la modificò trasportandola in chiave di basso. Durante questa operazione egli fece anche lievi cambiamenti nella parte, aggiustando la spaziatura di qualche accordo nelle voci. Nel complesso si tratta di un cambiamento riguardante la tipologia vocale piuttosto che la linea melodica.

Rossini aveva pensato all'origine di scrivere la parte del pianoforte in partitura e quella dell'harmonium «in fine», ma poi ha cancellato quest'indicazione e ha scritto le due parti sugli stessi rigli. Poiché pianoforte e harmonium si trovano a dialogare insieme, si è preferito stampare le parti su pentagrammi distinti. Che si tratti di due strumenti diversi, le cui parti non possono essere suonate da un unico esecutore, è però indubbio, non solo

per le precise avvertenze dell'autore, ma soprattutto per la diversa scrittura data a ciascuno dei due strumenti in base alle loro caratteristiche.

Trascrizione di Rossini

Nell'*Album pour piano, violon, violoncello, harmonium et cor* al N. 6, Rossini trascrive per pianoforte solo le parti di pianoforte e di harmonium di questo pezzo, intitolandolo *Échantillon du Chant de Noël à l'Italienne*. Esso avrebbe dovuto entrare a far parte di un progettato *Album pour les enfants emmaillotés*. L'*Échantillon* differisce dal brano da cui è tratto per piccole varianti nelle indicazioni dinamiche e nell'articolazione delle legature. Di queste, tuttavia, non si tiene conto nell'edizione: la natura puramente strumentale del brano lo rende estraneo a questa edizione.

Note critiche

6-8

A Pf: l'indicazione «cresc.» si trova a cavallo delle battute 6-7 per una questione di spazio. Rossini, infatti, aveva segnato a 7 una forcilla di crescendo che poi ha cancellato. Non c'è ragione musicale, dunque, per porre l'indicazione prima dell'inizio della battuta; lo stesso dicasi per il *f* a cavallo fra 7 e 8.

32

A I - III / Har: si osservi la notazione con le legature di valore soltanto nella m.d., mentre la m.s. ribatte l'accordo di I - II a III . Parrebbe una svista da correggere aggiungendo le legature anche alla m.s., senonché questa notazione si ripete a 38, 67 e 76, in situazioni simili con dinamiche analoghe.

38-42

A Har, m.d.: Rossini scrisse una legatura da 38 / IV alla fine di 40 (dove finisce la facciata) e poi da 41 / I a 42 / I . Poiché probabilmente si tratta di una notazione determinata dal cambio di pagina, è stata uniformata ai passi paralleli, con l'articolazione in due legature a 40 / IV .

42

A Pf: in mancanza di un segno di dinamica in A, è stato suggerito il *pp* dell'analogo 56.

42, 44, 56, 58, 90, 92

A Pf, m.d.: le ultime tre note originariamente = *sol⁴ - fa⁴ - mi⁴*; Rossini le cambiò ogni volta in *do⁵ - sib⁴ - sol⁴*.

44, 92

A T: la prima nota originariamente = *mi³*; Rossini la cambiò in *sib²*.

53-54

A Bar: il testo francese originale era «à genoux» cambiato da Rossini in «pour nous tous».

54-56

A Pf, m.d.: le legature in questo passo cromatico chiu-

dono tutte prima del battere successivo. Si è preferita la legatura più lunga, scritta senza equivoco da Rossini alle analoghe 102-103.

70-71

A Pf, Har: Rossini non lascia dubbi sul fatto che Har finisce a 70 e Pf inizia a 71, benché l'Har più che concludere s'interrompa e la sua risoluzione sia affidata al Pf. È possibile che Rossini non completi la cadenza dell'Har (qui come in altri passi del brano: 79-80, 86-87, 111-112 e 115-116) perché deve scrivere la parte del Pf sugli stessi pentagrammi. In questa edizione, tuttavia, si è rispettata la notazione autografa.

98-104

A Pf, m.s.: da 98 / IV a 104 / III , Rossini scrisse la parte come alle analoghe 50-56. In un secondo momento raschiò questa stesura e la sostituì con quella definitiva.

98, 100

A Pf, m.s.: benché la sestina nella seconda metà della battuta sia stata raschiata e riscritta, è chiaro che l'ultima nota non porta il segno del bequadro né qui né nell'*Échantillon*, come l'orecchio gradirebbe.

103

A Pf, m.s. = . Anche se

Rossini ripete questa notazione nell'*Échantillon*, essa è quasi certamente sbagliata; si nota, infatti, che il compositore accuratamente allinea la terza nota (la croma con lo staccato lungo) col *mi²* nella m.d. a IV . Per evidenziare questa intenzione si è modificata la notazione, trasformando il *lab²* (croma) in due semicrome legate, con lo staccato lungo sulla seconda di esse.

107

A V / Pf, m.s.: la nota è scritta un po' in basso e si potrebbe leggere anche *lab²*. La progressione contrappuntistica della parte e un confronto con la simile 59, tuttavia, favoriscono l'interpretazione qui accettata, *sib²*.

LE DODO DES ENFANTS

Come nel caso della *Grande Coquette* (N. 3 dell'*Album français*), Rossini compose originariamente una ennesima versione dell'arietta metastasiana *Mi lagnerò tacendo*. Successivamente chiese all'amico Émilien Pacini di fornirgli un testo francese che si adattasse alla musica già scritta. Al posto della breve poesia di Metastasio, Pacini preparò un lungo testo, *Le Dodo des enfants*, basandosi direttamente sulla musica di Rossini. Il compositore, poi, scrisse una nuova versione del pezzo completo, arricchendo notevolmente le indicazioni dinamiche e di fraseggio, aggiungendo una più lunga introduzione per pianoforte e facendo ovunque cambiamenti importanti.

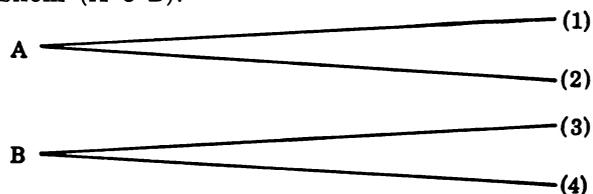
Dato che all'*Album français* Rossini destinò la versione francese del brano, viene qui stampata anzitutto questa, e in Appendice la versione originale. Le fonti dei due pezzi sono completamente indipendenti, e tutte le notizie riguardanti N. 7a saranno fornite nelle Note relative.

Fonti

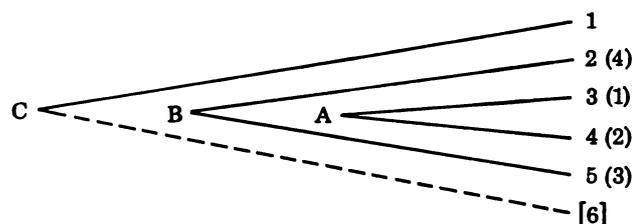
A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo era originariamente composto da due bifolii (A e B):



Il secondo folio di B, lasciato in bianco dal compositore, è stato poi rivoltato come copertina. Infine fu aggiunto come ulteriore copertina un ultimo bifoglio (C), di cui rimane solo il primo folio:



La musica è scritta da f. 3r a f. 5v, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di «mano α»: «N° 7 / Le dodo des enfants»; numero e titolo a f. 2r furono aggiunti a matita da una mano più recente. Sono vuoti ff. 1v e 2v.

La carta è di formato oblungo, cm. 35,2 x 26,5, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. La musica è scritta su quattro sistemi in ogni facciata da f. 3r a f. 5r; la composizione si conclude a f. 5v dopo due soli sistemi.

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(10)

Si tratta di una copia manoscritta completa, un fascicolo di tre bifolii, con alcune correzioni autografe e la firma di Rossini. La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 27,1, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. Mani posteriori aggiunsero a f. 1r «Album I / No. 7» e il numero «17», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). La musica segue a ff. 1v-5r; ff. 5v e 6 sono vuoti. Come in N. 2, ecc., di particolare importanza la presenza in mH di una indicazione metronomica autografa assente in A.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «Le dodo des enfants» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A destra indicò il nome del poeta: «(Paroles d'Émilien Pacini)», mentre a sinistra aggiunse «N:° 7», specificando così la posizione del brano nell'*Album français*. La stessa informazione si trova a f. 1v di mH, il numero di mano di Rossini (che corregge un primitivo «2»), il titolo del copista.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poe-

sia di Pacini, la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, assente del tutto nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore.

Le Dodo des enfants

Mon fils[,] rose éphémère[,]
Endors ta plainte amère
Sur le sein de ta mère[,]
La mort fuit loin de toi[,]
Pitié[,] Dieu tutélaire[,]
Sauvez mon fils[,] laissez-le moi [;]

Pitié pour lui[,] pour moi[,]
 Dors[,] dors[,] dors[.]
 Mon Dieu[,] que rien n'éveille
 Ma crainte¹ et ses² douleurs [:]
 Pour lui la vie en fleur[,]
 Pour moi tous les malheurs[.]
 Mon fils sommeille [:]
 Sous mes baisers plus de douleurs[,]
 Dors mon enfant[,] sèche tes pleurs[.]

Mon bel enfant sommeille
 Jusqu'à l'aube vermeille[,]
 Tandis qu'à ton oreille
 Mon chant cache mes pleurs[.]
 Pitié[,] Dieu tutélaire (ecc.)

¹ Rossini scrive sempre «craint», lasciando cadere l'ultima vocale.

² Nella seconda strofa Rossini sostituisce «mes»: si tratta quasi certamente di una svista, ripetuta dal copista di mH.

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica:

- 1 Mez.^{zo} Soprano
- 2 Piano
- 3

Note critiche

1 A Manca l'indicazione metronomica, che è ricavata da mH, dove fu aggiunta da Rossini stesso.

3, 5 A Pf: le indicazioni dinamiche, *mf* a 3 e *f* a 5, sono segnate due volte, con riferimento a ciascuna delle due mani, sopra il rigo della m.d. e sotto quello della m.s. Siccome però le due indicazioni cadono nello stesso punto, e poiché la decisione di Rossini è evidentemente dettata dal fatto che fra i pentagrammi delle due mani lo spazio è occupato da gambe e legature (si tratta cioè di una soluzione di comodo), nell'edizione si segna un solo *mf* e *f* in mezzo, al fine di uniformare il passo alla normale scrittura rossiniana e ai passi analoghi (come 56 e 57).

6 mH III / Pf, m.s.: il bequadro al *mf*, assente in A, è stato aggiunto da Rossini in mH.

7-9 mH Pf: gli staccati a 7 / III , 8 / I e III , e 9 / I , assenti in A, sono stati aggiunti da Rossini fra i pentagrammi (e dunque appartengono ad ambedue le mani).

12-13, 61-62 A Pf, m.s.: la correzione non nasconde la linea melodica che Rossini aveva pensato in un primo momento:



14, 15, 17, 18 A MS: in un primo momento Rossini cominciò la frase con il *la*² a 14 e 15 e il *do*[♯] a 17, 18, come in N. 7a, poi corresse la parte introducendo il salto di quarta. La situazione è identica nella ripresa (63, 64, 66, 67). Tracce di questa versione si trovano anche in mH, dove 14 e 15 sono state corrette da *la*² a *fa*[♯], probabilmente dal copista.

16 A III - IV / MS = due pause di semiminima; si è sostituita una pausa di minima, come nell'analogia 65, e come in mH.

16-17 A Pf, m.s.: a causa del cambiamento di rigo, Rossini scrive l'ultima nota di 16 e la prima della successiva battuta come crome separate. Nell'edizione si sono uniformate alla scrittura di tutto il passo. La situazione si ripete a 21-22, 40-41, 44-45, 48-49, 65-66, 69-70, 88-89, 92-93 e 96-97.

16, 18 A I / MS: non è chiaro se la legatura prosegue o no fino a II . In diversi casi analoghi, tuttavia, chiude chiaramente entro I , come in N. 7a, ed è la soluzione qui accolta.

17, 18, 66, 67 A Pf, m.s.: la seconda nota, originariamente *mi*², come in N. 7a (5, 6, 37, 38), è stata poi corretta da Rossini in *fa*[♯]. In mH si trova soltanto la versione definitiva.

19-21, 68-70

A Pf: la posizione delle forcelle non è sempre chiara nella notazione rossiniana. L'edizione mira ad una soluzione logica e coerente fra i due passi. I segni maggiormente spostati sono: la forcilla di diminuendo a 21, che in A va dalla seconda metà di II fino alla prima metà di III ; quella di crescendo a 68, che in A va dalla seconda metà di II fino alla prima metà di III ; quella di diminuendo a 70, che corrisponde alle due crome di II .

20

A MS: la seconda legatura comincia già all'inizio di II e prosegue fino al 21 / I . È stata accorciata seguendo i modelli presenti in tutto il passo.

20-24, 69-73

A Pf, m.s.: si notano differenze fra la parte di N. 7 e quella di N. 7a (8-12; la ripetizione, che comincia a 40, è parziale). Rossini ha sempre copiato in N. 7 la versione di N. 7a, poi l'ha modificata come nell'edizione. In mH si trovano soltanto le versioni definitive.

25-31

A Pf: le 14 indicazioni di *p* sostituiscono altrettante forcille di diminuendo. Si tratta di una variante che riflette la versione di N. 7a. Anche il ritmo nell'accompagnamento era originariamente uguale a quello di N. 7a (due semicrome collegate con una croma); solo in un secondo momento Rossini trasformò le crome in semicrome e aggiunse le pause di semicroma. Arrivato a 74-80, Rossini scrisse direttamente la versione definitiva delle dinamiche, ma continuò a scrivere quella primitiva del ritmo, correggendolo in seguito. Si nota che a 76-77 (m.d.) egli dimentica di cambiare la notazione primitiva, e dunque si trovano ancora due semicrome e una croma; sono da considerarsi sviste e vengono corrette in questa edizione. In mH, o Rossini o il copista aggiunsero punti di staccato soltanto alle semicrome a 25-27, ribadendo questi staccati, ma in modo meno chiaro, a 74. Tenendo presente N. 7a, dove Rossini scrisse staccati anche per le crome a II e IV , si è preferito lasciare semplicemente le indicazioni di A, «stacc.».

25, 27, 74, 76

A, mH Pf, m.s.: in A Rossini aveva scritto in tutte le quattro battute:



con la sola differenza nella nota di mezzo dell'accordo, *fa*[♯] a 27 / I - II invece di *la*². In mH, tuttavia, il compositore è poi intervenuto, completando l'accordo in *re*² + *fa*[♯] + *la*² + *re*³ a 25 / I e III , 27 / I e III , 74 / I e 76 / I . Tale correzione è stata accolta ed estesa anche a 74 / III e 76 / III . Dopo questo cambiamento, l'accordo a 27 / II non ha più ragione di differenziarsi da 25 / II ; e, infatti, anche nella versione di A la diversità fra 27 / II e il passo analogo (76 / II) non era convincente. Si è preferito cambiare la nota di mezzo da *fa*[♯] in *la*².

27-28, 76-77
mH MS: gli accenti, che non sono presenti in A, sono stati aggiunti da Rossini in *mH*.

30, 36, 85
 A MS: Rossini scrisse, poi cancellò, uno «smorzando» e lo sostituì a 36 e 85 con un *pp*.

31, 80
 A $\textcircled{\text{I}}$ / Pf, m.d.: il \sharp al *fa*, che manca in A, è stato aggiunto da Rossini in *mH*.

34-48
 A Ci sono vari punti in queste battute dove i livelli di dinamica sono leggermente diversi dalle analoghe 83-97 (cfr. 34/83, 41/90, 46/95 e 48/97). Non si è ritenuto opportuno unificare i due passi.

37-38, 86-87
 A MS: originariamente Rossini aveva scritto la parte come una ripetizione di 36-37 e 85-86, cioè senza il salto all'ottava inferiore.

40
 A MS: la legatura prenderebbe le ultime quattro note, ma in tutti i passi analoghi (38, 87 e 89) abbraccia soltanto le ultime tre note; quest'ultima versione è stata accolta nell'edizione, anche per evidenziare l'esclamazione.

46, 95
 A, *mH* Pf: la versione originale di queste battute era diversa:



Rossini la corresse, come in quest'edizione, in A ed anche in *mH*. Da notare che questa versione è simile (ma non identica) a quella di N. 7a (51, 61).

48, 50, 97, 99
 A, *mH* Pf, m.d.: la terza nota era originariamente *si*, come nelle battute analoghe di N. 7a (63, 65); Rossini l'ha cambiata, in entrambi i manoscritti, in *re*. I bequadri a 48 e 97, assenti in A, sono stati aggiunti da Rossini in *mH*.

52
 A Pf, m.s.: la prima nota originariamente non era legata con la precedente e portava un punto di staccato, che Rossini dimenticò di cancellare. Il punto non è accolto dal copista di *mH*, e non si ripresenta all'analogia 101.

52-53, 101-102
 A $\textcircled{\text{III}}$ - $\textcircled{\text{IV}}$ / Pf: i punti di staccato fra i due righi s'intendono validi per entrambe le mani (vedi la Prefazione).

53, 102
mH MS, parte superiore: il *f*, che manca in A, è stato aggiunto da Rossini in *mH*.

54-55, 103-104
 A MS: originariamente la nota (in ambedue i casi) veniva tenuta fino al battere di 55 (104), per la durata di una croma.

55-56
 A, *mH* Pf: in A la parte pianistica =



copiata in seguito in *mH*. Successivamente il compositore ha fatto delle modifiche significative in *mH*. L'edizione riflette l'ultima volontà di Rossini.

74
 A Pf: nonostante l'indicazione generale di «stacc.», Rossini mette alla quinta e decima nota punti di staccato, che vengono tralasciati in questa edizione.

96
 A Pf: il *pp* si trova all'inizio di $\textcircled{\text{III}}$, ma è stato anticipato perché la posizione nell'analogia 47 è musicalmente più convincente.

97
 A MS: la legatura si estende sopra la stanghetta fra 97 e 98. Anche se Rossini utilizzò delle legature più lunghe in N. 7a, in tutti gli altri esempi di N. 7 (48-51 e 98-100) le legature prendono soltanto le tre note alla fine della battuta. Si è dunque limitata in tal senso anche la legatura di 97.

103-104
 A, *mH* Pf: in A il passo è un po' diverso:



Così fu copiato dal collaboratore in *mH*, prima che Rossini intervenisse con la modifica qui accolta. Rossini scrisse il *f* di 105 sotto la quarta croma della battuta in A; in *mH*, invece, lo aggiunse alla seconda croma, come in questa edizione.

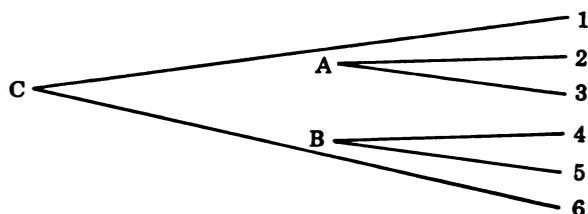
N. 8

LE LAZZARONE CHANSONNETTE DE CABARET

Fonte

A
 Pesaro, Fondazione Rossini

⊕
 L'autografo è composto da due bifolii (A e B), racchiusi in un terzo (C) che funge da copertina:



La musica è scritta da f. 2v a f. 5v, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di «mano α»: «N° 8 / Le Lazzarone». Sono vuoti ff. 1v, 2r e 6.

La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 26,5, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. La musica è scritta su quattro sistemi in ogni facciata da f. 2v a f. 5r; la composizione si conclude a f. 5v dopo due soli sistemi.

Nel corpo di A si trovano diversi segni tracciati da un collaboratore mentre preparava per Rossini una copia che non è stata rintracciata.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «Le Lazzarone Chansonette de Cabaret» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A sinistra aggiunse «N:° 8», specificando così la posizione del brano nell'*Album français*. A destra indicò il nome del poeta «(Paroles d'Emilien Pacini)».

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia di Pacini, la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, assente del tutto nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore. Si è tenuto conto delle maiuscole di A soltanto quando possiedono un senso particolare, tralasciando quelle che si trovano all'inizio di verso e quelle che si ritengono casuali (come «Couronne» a 48, «Zéphyr» a 64).

Le Lazzarone
Chansonette de Cabaret

Au bord des flots d'azur
Que le Vésuve au loin couronne[,]
Dormir sous un ciel pur
C'est le bonheur du Lazzarone[.]
À d'autres les ennuis[,]
Le vain prestige de la Gloire[,]
Dans ce divin pays
Il vaut bien mieux manger et boire[.]

Doux ciel napolitain[,]
Que le zéphyr caresse[,]
Chez toi quel beau destin [:]
L'amour[,] la joie et la paresse[.]
Pour tous quel beau destin
Se divertir soir et matin[.]

Aux chants des barcaroles
Mêlons les farandoles[,]
Baisers[,] amours frivoles[,]
Charmez ce doux loisir[.]

Nos cœurs n'ont plus qu'un seul désir [:]
À nous toujours le vrai plaisir[.]
Naples[,] il faut te chérir[,]
Naples[,] te voir et mourir[.]

Zampognes et pipeaux
Courons danser sous la tonnelle[,]
Et rire aux gais propos
De notre ami Polichinelle[.]
À nous l'amour[,] le jeu
Et la gaieté¹ que Dieu nous donne[,]
Et puis faisons un vœu
À Saint Janvier[,] à la Madone[.]

Dans ce climat béni
La vie est une fête[,]
Qu'un fin macaroni[,]
Festin des Dieux[,] pour nous s'apprête[.]
Dans ce climat béni
Honneur au fin macaroni[.]
(Parlé, en se léchant les lèvres)
Oh jus ! oh fromage !
Oh tomates ! oh macaroni !

Aux chants des barcaroles (ecc.)

¹ Rossini scrive «gâité».

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica:

- 1 Baryton
- 2
- 3 Piano

L'indicazione della voce, «Baryton», è successiva alla stesura del pezzo. Infatti sotto s'intravede la parola «Canto», che spiega la scelta rossiniana di scrivere la parte in chiave di violino. Dal momento che in seguito Rossini destinò il pezzo ad una voce maschile, si deve intendere la parte come trasposta un'ottava sotto, vale a dire in chiave di violino tenorizzata.

Note critiche

25, 69

A **(IV)** / Pf, m.d.: i punti lunghi qui aggiunti derivano dall'analogia 146.

27-28

A Pf, m.d.: una legatura comincia dall'ultima nota di 27 (l'ultima battuta della pagina), e si estende nel margine, senza ricominciare alla pagina seguente. Dato che questo segno non si ripresenta alle analoghe 71-72 e 148-149, dove le battute sono consecutive, si è preferito sopprimerlo anche a 27.

28

A **(I)** / Pf, m.s. e m.d.: gli accenti, già suggeriti dal passo simile a 24, sono presenti nelle analoghe 72 e 149.

28, 68, 145, 149

A Pf, m.d.: in queste battute gli staccati sembrano nor-

mali; si è preferito sostituirli con staccati lunghi come a 24 e 72.

28, 72, 149

A **(V)** / Pf, m.s.: si nota la differenza fra 28 (*sol*[♯]) e 72 e 149 (*si*[♯]). Con qualche perplessità ci si è attenuti alla notazione rossiniana.

29, 73

A Pf: lo staccato alla prima nota deriva dall'analogia 150.

29-36

A Pf: come sempre in questo volume i punti di staccato (normali o lunghi) tra i pentagrammi per figurazioni identiche sono ritenuti originali per ambedue le mani. Situazioni simili si ripresentano a 73-80, 105-111, 150-157 e 182-188.

- Nell'episodio a 29-36 si potrebbe pensare che alcuni staccati siano lunghi, ma alle analoghe 73-80 i segni sono sicuramente quelli dello staccato normale che qui viene accolto.
- 37 A Pf, m.s.: nel primo gruppo di tre crome si vedono punti di staccato sotto la legatura. Le ipotesi possono essere due: 1) Rossini vuole per tutto l'episodio fino a 44 una forma di staccato-legato consono al carattere leggero del passo e a un tipo di accompagnamento che imita chiaramente lo strumento a pizzico della tradizione napoletana; 2) in un primo tempo Rossini voleva tutto staccato, poi ha «corretto» coprendo i punti con una legatura che poi mantiene fino alla fine dell'episodio. Si sceglie la seconda ipotesi, poiché la prima è filologicamente poco sostenibile. Infatti non c'è traccia di questi staccati nelle analoghe 114-121.
- 53 A Bar: originariamente i due la^2 erano legati; Rossini poi li ha sciolti per ragioni di sillabazione (lo stesso per i due do^2 a 61 e 138).
- 53 A Pf: il mf è scritto sopra $\textcircled{\text{III}}$; è stato spostato a $\textcircled{\text{II}}$ come nelle analoghe 9 e 130.
- 59 A Bar: un'appoggiatura alla prima nota (sol^2) è stata cancellata da Rossini.
- 61-73, 138-150 A Bar: i due episodi, per il resto identici, non si corrispondono nelle legature di fraseggio, molte delle quali sono presenti nel primo passo e non nel secondo. Non si uniformano perché le diverse parole possono essere cantate con fraseggio diverso.
- 68 A La forcella di crescendo in Bar è collocata da $\textcircled{\text{I}}$ a $\textcircled{\text{III}}$, mentre quella del Pf sembra tracciata un po' più avanti nella battuta. È difficile giustificare questa diversità rispetto ai passi analoghi (cfr. 24, 28, 72, 145 e 149), perciò si sono spostati i segni leggermente a destra.
- 75 A $\textcircled{\text{III}}$ / Pf: c'è uno staccato fra i pentagrammi; dal momento che si tratta di un caso unico in questa parte della frase, è stato soppresso.
- 81-89, 158-166 A Questa melodia deriva dall'opera seria, composta da Rossini a Napoli nel 1819, *Ermione*, dove figura come tema principale dell'Andante del Finale Primo, «Sperar poss'io?».
- 85, 162 A Bar: si nota il ritmo diverso in queste battute, uguali per tutto il resto.
- 111-113, 188-190 A Rossini ha fatto delle modifiche importanti in queste battute, sostituendo la versione definitiva di tre battute a una versione primitiva di due battute. Non è stato possibile, tuttavia, ricostruire questa prima versione.
- 140 A $\textcircled{\text{III}}$ - $\textcircled{\text{IV}}$ / Pf, m.d. = ; si è uniformata la notazione a 63.
- 173 A Bar: forcella solo sopra $\textcircled{\text{IV}}$ - $\textcircled{\text{V}}$.
- 193 A Pf: Rossini omette tutti i punti di valore eccetto quello del la^2 .

N. 9

ADIEUX À LA VIE !
ÉLÉGIE (SUR UNE SEULE NOTE)

Il pezzo fu scritto originariamente sul testo di Metastasio *Mi lagnerà tacendo*. Di questa versione ci resta soltanto una copia (mMI), trascritta «a memoria» da Gaetano Braga, il violoncellista che fu amico stretto del compositore durante i suoi ultimi anni parigini. La trascrizione fu fatta soltanto dopo la morte di Rossini, probabilmente nell'aprile 1899. Questo pezzo si trova nell'Appendice all'*Album français*, N. 9a, con le Note relative (anche per la descrizione della fonte).

In un secondo momento Rossini fece preparare un nuovo testo, francese, probabilmente da Émilien Pacini (vedi la Prefazione). Di questa versione, che poi collocò come N. 9 nell'*Album français*, esiste attualmente soltanto una copia, con firma del compositore e qualche annotazione di sua mano (mP).

Oggi le due versioni del brano appaiono molto diverse, ma non è sicuro che originariamente lo fossero altrettanto. Scrivendo «a memoria» e dopo molti anni, Braga dovette certamente improvvisare buona parte della composizione; non è da escludere perciò che la relazione fra i due pezzi fosse più stretta, sul tipo di quella esistente tra *La Grande*

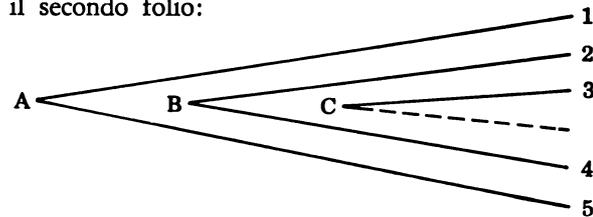
Coquette (N. 3) e l'originale *Mi lagnerà tacendo* (N. 3a). Gli elementi comuni tra N. 9 e N. 9a, tuttavia, sono tali da consentire l'ipotesi che N. 9a sia l'originale da cui fu tratto *Adieux à la vie* !

Fonte

mP

Pesaro, Fondazione Rossini

Il manoscritto è una copia, con alcune correzioni autografe (vedi Nota 76-77) e la firma di Rossini. Si trattava originariamente di un fascicolo di tre bifolii (A - C); a quello interno (C) è stato tolto il secondo folio:



La musica è scritta da f. 1v a f. 4v, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di «mano α »: «N.º 9 / Adieux a la vie». È vuoto f. 5.

La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 27,2, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. A f. 1v il copista ha scritto la musica su tre sistemi, lasciando i pri-

mi tre righe per il titolo. Da f. 2r a f. 4r ci sono quattro sistemi per facciata. La composizione si conclude a f. 4v dopo tre soli sistemi.

Nota introduttiva

Titolo

In mP il copista scrisse «Adieux à la Vie ! / Elegie (sur une seule Note)» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A sinistra Rossini aggiunse «N:° 9», specificando così la posizione del brano nell'*Album français*.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia, probabilmente di Émilien Pacini (vedi la Prefazione), la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in mP, che è insolitamente preciso nella punteggiatura.

Adieux à la vie !
Élégie (sur une seule note)

Salut ! dernière aurore
Qui viens pour moi d'éclorre!
Lui que mon cœur adore[,]
Il veut partir . . . je meurs.

Cruel ! Vois mes douleurs !
Cède à mes pleurs !
Toi que j'implore,
Vois mon tourment mortel[.]

T'aimer, c'était la vie
Qui m'est par toi ravie.
Ton cœur ingrat m'oublie¹;
La mort est mon seul vœu.

Au jour je dis [:]
Adieu, amis,
Ma mère, adieu !
Son cœur ingrat m'oublie ;
La mort est mon seul vœu.

T'aimer, c'était ma vie,
Reprenez-la, mon Dieu !
Terre ! ma mère, adieu !!

¹ Nella prima strofa in mP si trova una virgola, che però sembra uno stacco troppo debole; si è preferito il punto e virgola presente in mP a 70, nella ripresa degli stessi versi.

Organico

Il copista così annota i tre righe del primo sistema di musica:

- 1 Chant
- 2
- 3 Piano

Note critiche

- 2 mP Pf, m.d.: mancano i punti di valore, aggiunti secondo 4.
- 4 mP ④-⑥ / Pf, m.d. = ♩ 7 7 |: ovviamente il bicordo dovrebbe essere una croma, come a 2.
- 10, 26 mP ③ - ④ / Pf, m.d.: i *do*⁴ nella parte inferiore sono legati, ma la prima delle due note ha anche il punto di staccato. Sembra un errore del copista, perciò si è tralasciato lo staccato superfluo.
- 11 mP ④ - ⑥ / Pf, m.d.: le due parti sono collegate con una sola gamba in su; si sono differenziate le due linee contrappuntistiche, come in tutto il passo.
- 11 mP Pf, m.s.: il secondo accordo a ④ non è collegato con le due crome successive; si unisce seguendo la notazione delle analoghe 9, 25 e 27.
- 11-12 mP Pf, m.d.: la legatura di 11 si estende fino a 12 / ①; si è preferito chiuderla a 11 / ⑥, come in tutti i passi analoghi (ad esempio, 9-10 o 27-28).
- 29 mP ① / Pf: *sf*, contraddetto dalle analoghe 13 e 62,

dove si trova *ff*. Si è preferito interpretare lo *sf* del copista come un fraintendimento della notazione rossiniana; ciò accade frequentemente, come si può verificare nei casi in cui si sono conservati sia l'autografo sia la copia.

- 30 mP Pf, m.d.: la legatura sembra iniziare a ①, ma la posizione suggerisce la sua appartenenza alle sole biscrome. Si è poi aggiunta un'altra legatura, più lunga, come a 14.
- 43 mP Pf, m.d.: nelle quartine di ① e di ③ il copista ha scritto *re*⁴, che è certamente un errore; una mano posteriore ha corretto in *do*⁴ a matita.
- 44 mP ③ / Pf, m.s.: la legatura è stata estesa a ③ sul modello di 46.
- 45-47 mP Pf, m.d.: nella prima metà di 45 le legature abbracciano soltanto le ultime tre note della quartina. Lo stesso a 46 (seconda metà della battuta) e a 47. Si è uniformata la notazione a 44, considerando anche la velocità del passo, che non consente respiri fra le note della melodia e quelle dell'accompagnamento.
- 50, 52, 56, 58, 60 mP Pf, m.d.: ci sono due legature per battuta, ciascuna della durata di una mezza battuta, notazione sicuramente condizionata da motivi di spazio. Sulla base dei passi

analoghi (9, 11, 17, 19, 23, 25, 27) si è preferita un'unica legatura comprendente tutta la battuta.

58, 60

mP Pf, m.d.: con il suggerimento delle note in piccolo (*sol*⁴ a 58 / **I** e *la*¹ a 60 / **IV**) si è voluto correggere quello che pare un errore della fonte. Infatti non si vede perché un disegno melodico, tutto sostenuto con ottave, s'interrompa lasciando due «buchi».

67

mP **IV** - **VI** / Pf, m.d.: una sola legatura abbraccia le sei note; essendo l'unico caso in tutto il passo, viene sostituita con due legature come nelle battute analoghe.

76, 77

mP Pf, m.s.: le note a 76 / **I** e **IV** e 77 / **I** sono state corrette da Rossini. Il copista aveva scritto, rispettivamente, *sib*¹, *sol*¹ e *la*¹, cioè una versione più vicina a 69-70.

80-81

mP Pf: il *pp* si trova in 80 a metà della forcilla di diminuendo; si è preferito spostarlo dopo la forcilla, dove appare più logico.

83-84

mP Pf: la forcilla di crescendo si trova sopra il rigo della m.d., ma è chiaramente riferita a entrambe le mani.

N. 10

SOUPIRS ET SOURIRE
(NOCTURNE)

Come nel caso del terzo numero dell'*Album français*, *La Grande Coquette*, Rossini in origine compose una versione di questo pezzo con un testo italiano, *Il cipresso, e la rosa* (ossia *Allegrezza e Melanconia*), per soprano, tenore e pianoforte. Successivamente chiese all'amico Émilien Pacini di fornirgli un testo francese che si adattasse alla musica già scritta. Pacini preparò il nuovo testo, *Soupirs et sourire*, basandosi direttamente sulla musica preesistente. Il compositore, poi, riscrisse su fogli diversi le sole parti vocali con le parole di Pacini. La differenza nel numero delle sillabe del testo nelle due lingue porta a due diverse scritture delle parti del canto, come pure si notano diverse articolazioni di fraseggio e di dinamica dovute alle differenze semantiche.

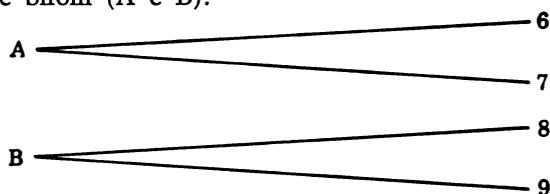
Dato che per l'*Album français* Rossini utilizzò la versione francese del brano, viene qui stampata questa, e in Appendice la versione originale. Si descriveranno le fonti di entrambe le versioni dato l'intreccio delle loro relazioni. Siccome però Rossini per la versione francese non scrisse una nuova stesura della parte pianistica (un terzo pentagramma sotto le due parti vocali resta sempre vuoto), le Note critiche ad essa relative appariranno nel Commento Critico al N. 10a in Appendice.

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo de *Il cipresso, e la rosa* è composto da due bifolii (A e B):

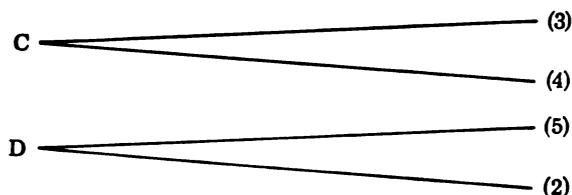


La musica è scritta sul bifolio A e sulle prime tre facciate del bifolio B (che identifichiamo come ff. 6r-9r per motivi che verranno esposti sotto), ed

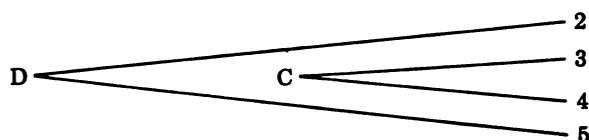
è firmata «G. Rossini (Parole di Giuseppe Torre)» in calce. È vuoto f. 9v.

I bifolii A e B sono di formato oblungo, cm. 35,2 x 27, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. La musica è scritta su tre sistemi di quattro pentagrammi in ogni facciata da f. 6r a f. 9r. I numeri al di sotto dei sistemi (da 2 a 11) furono aggiunti dal copista nell'atto di stendere mH, di cui rappresentano la paginazione (vedi sotto).

Dopo che Pacini ebbe preparato i versi francesi, Rossini (senza apportare cambiamenti al manoscritto de *Il cipresso, e la rosa*) approntò un manoscritto con le sole parti di «Soprano» e «Tenore» con un terzo pentagramma che rimane costantemente vuoto. L'autografo era originariamente composto da due bifolii (C e D):



Il secondo folio di D, lasciato in bianco dal compositore, è stato poi rivoltato come copertina:

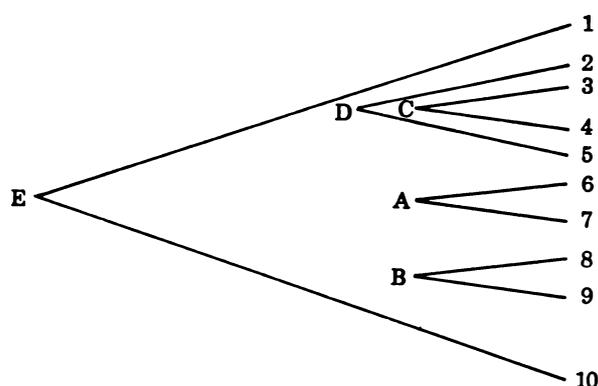


La musica è scritta da f. 3r a f. 5r, ed è firmata «G. Rossini Paroles d'Émilien Pacini» in calce.

Anche i bifolii C e D sono di formato oblungo, cm. 35,2 x 27, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. La musica è scritta su quattro sistemi di tre pentagrammi in ogni facciata da f. 3r a f. 5r. Sono vuoti ff. 2 e 5v. I numeri al di sotto dei sistemi (da 3 a 11) furono aggiunti dal copista nell'atto di stendere mH (vedi sotto).

Infine è stato aggiunto un bifolio (E) che funge da

copertina, e il manoscritto completo assunse la forma che presenta ancora oggi:



Il bifolio E è di formato identico a quello di A, B, C e D. Originariamente f. 10r costituiva la prima facciata del bifolio. Su di essa Rossini aveva cominciato a scrivere l'inizio del suo Quartettino, *La passeggiata*, l'ultimo brano dell'*Album italiano*:

La mancanza del *sol*⁴ in III è conforme all'autografo. Dopo aver indicato l'organico, e tracciata una battuta per Pf solo (m.d.) e le stanghette per altre due battute, il compositore abbandonò questa pagina. Il motivo di tale rinuncia non è chiaro. L'autografo completo del brano, infatti, che si trova alla Fondazione Rossini di Pesaro, comincia quasi esattamente come nell'esempio sopra citato. Inoltre in ambedue i manoscritti i primi due pentagrammi erano assegnati a «Soprano Pri^{mo}» (ossia «Soprano I^{mo}») e «Soprano Sec:^{do}» («Soprano II^o»). Soltanto in un secondo momento Rossini, nell'autografo de-

finitivo, cambiò le indicazioni in «Soprano» e «Contralto».

Dopo questo inciso il resto di f. 10r è vuoto, come pure f. 10v. Il secondo folio del bifolio originale fu poi rivoltato per servire come copertina del fascicolo intero. Su f. 1r «mano α » ha riportato come titolo «N° 10 / Soupirs et sourire». Una mano posteriore, in matita, ha poi modificato il titolo in: «N° 10 / a) Soupirs et sourire / b) Il Cipresso e La Rosa». Su f. 1v, ancora a matita e di mano posteriore, si trova una melodia estranea al brano di Rossini sul terzo e quarto rigo:

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(11)

Si tratta di una copia manoscritta completa, un fascicolo di quattro bifolii, con alcune correzioni autografe e la firma di Rossini. La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 27,1, con dodici pentagrammi per facciata spaziati uniformemente. Mani posteriori aggiunsero a f. 1r «Album I / No. 10» e il numero «20», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). «Album I / No. 10» è ripetuto dalla stessa mano a f. 2r. La musica segue a ff. 2v-7v; ff. 1v e 8 sono vuoti. La copia reca soltanto il testo francese. Di particolare importanza alcuni cambiamenti di note e aggiunte di segni di espressione.

pH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(11)

Si tratta di due parti vocali, per «Soprano» e «Tenore» (sul pentagramma; «Tenore» in f. 1r e in alto a sinistra di f. 1v), quasi interamente di mano del copista di mH (ma vedi Nota 95, 107), ciascuna formata da un fascicolo di cinque bifolii. Ambedue recano su f. 1r il titolo «Soupirs et Sourire» e un altro titolo sopra la prima pagina di musica, f. 1v: «Soupirs et Sourire (Nocturne)». La carta è di formato oblungo, cm. 27 x 17,5 (17,6), con otto pentagrammi per facciata spaziati uniformemente. La musica in ambedue le parti è scritta a ff. 1v-9v; f. 10 è vuoto.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «(Nocturne) Soupirs et Sourire» a capopagina della prima facciata di musica delle parti vocali col testo francese, al centro. A sinistra aggiunse «N:° 10», specificando così la posizione del brano nell'*Album français*. La stessa indicazione si trova a f. 2v di mH, il numero di

mano di Rossini (che forse corregge un primitivo «3»), il titolo del copista.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia di Émilien Pacini, la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del

testo presente in A. La punteggiatura, assente del tutto nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore.

Soupirs et sourire
(Nocturne)

Dans le sentier des roses[,]
Loin des soucis moroses[,]
Dès l'aube à peine éclos¹
J'aime à cueillir gaiement² les fleurs[.]

Et moi l'amour m'inspire
Le plus brûlant délire [;]
Cruelle[,] j'expire[.]
En proie à mon martyre
Pouvez-vous rire de mes douleurs [?]

La plainte qui soupire
Ne saurait me séduire[,]
La vie est un sourire
Dont la gaieté bannit les pleurs[.]
Et j'en bannis les pleurs[.]

Hélas[,] pour ma souffrance
Un seul regard plus doux [;]
Faut-il sans espérance
Languir à vos genoux [?]

De mon indifférence pour vous[,]
Pleurez à mes genoux [:]
Tous vos tourments me sont si doux[.]
Oui[,] mon indifférence

Rit de votre souffrance[,]
Amants sans espérance

Tombez tous à genoux[.]
Sans peine je vous enchaîne à mes genoux[.]

Ingrate[,] méchante[,]
Entends l'amant qui chante
Dans sa langueur touchante
Et qui gémit la nuit[,] le jour [;]
Qu'un mot d'espoir console
Ce cœur qui se désole[,]
Sinon pour toi je meurs d'amour[.]

D'un amoureux qui chante
Dans sa langueur touchante
L'aveu me rend méchante
Et l'on me fait en vain la cour[.]
Mais que d'une parole
La gaieté vive et folle[,]
Sémillante et frivole[,]
Comme un zéphyr s'envole[,]
Soudain mon cœur comprend l'amour[,]
Mon cœur ainsi comprend l'amour[.]

¹ Rossini scrive erroneamente «écloses» a 25. L'errore fu corretto dal copista di mH.

² Rossini scrive erroneamente «gaiement» a 26, mentre a 41-42, 90 e 102 si trova «gaité».

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica:

- 1 Soprano
- 2 Tenor [chiave di tenore]
- 3 [Vuoto]

Note critiche

- Per le Note relative alla parte pianistica si veda l'Appendice 10a all'*Album français*; qui verranno messe in rilievo soltanto le differenze in mH.
- 4
mH **II** / Pf, m.s.: Rossini ha cancellato l'accento, copiato dalla parte pianistica di N. 10a, e ha sostituito il *f* con una forcilla di diminuendo.
- 12-14
mH Pf, m.s.: la diteggiatura è stata aggiunta dal compositore stesso.
- 14
mH Pf, m.s.: intervenendo nella parte pianistica per correggere le note (si tratta delle stesse correzioni che Rossini aveva apportato nel suo manoscritto autografo di N. 10), il compositore tracciò un solo tratto di collegamento per tutta la battuta. Si è preferito il collegamento in due parti di N. 10a, presente anche in mH nella ripresa (a 117).
- 22, 38, 82
mH S: i segni di dinamica sono stati aggiunti (sopra il rigo) da Rossini, in sostituzione degli accenti di N. 10a, che il copista aveva scritto sotto il rigo.
- 23, 39, 83
A S: manca sempre la linea ondeggiata dopo «tr», qui integrata seguendo la versione di N. 10a.
- 26, 42
mH **III** / S: le notine sono state aggiunte da Rossini.

- 32
mH **III** / Pf, m.d.: il copista ha aggiunto il *fa*² all'ac-cordo. Ma tale nota non si ripete all'analogia 48 e non se ne trova traccia nella parte pianistica di N. 10a. Si tratta, probabilmente, di un errore di copiatura.
- 44
A T: Rossini divide erroneamente «pro-ic à»; si è preferito attaccare «proie», che costituisce una sola sillaba.
- 52-53
A S, T: una stanghetta singola divide le due battute; si è preferita quella doppia della parte pianistica (e vocale) di N. 10a, presente anche in mH.
- 53, 55, 56, 61, 63, 64
mH **II** - **III** / Pf, m.s.: Rossini aggiunge i punti lunghi di staccato a queste battute. In A di N. 10a si trovano, invece, soltanto punti semplici a 56 e 64.
- 60-61
A T: dopo aver scritto le parole correttamente a 59-60, Rossini qui scrive «fau-il», semplice distrazione, già corretta dal copista di mH.
- 64
mH Pf, m.s.: Rossini ha corretto la parte pianistica, e quest'edizione ha adottato la sua modifica. La versione originaria era uguale a quella di N. 10a.
- 66
A, mH S: in A la seconda nota = *sol*² (davanti alla quale

una mano posteriore ha aggiunto un bequadro). In mH Rossini la cambiò in *mib*³, modifica accolta in quest'edizione.

76, 77

A ① / S: la legatura sulla quartina di biscrome sembra abbracciare anche la prima semicroma successiva. Si è uniformata la notazione al passo corrispondente in N. 10a, simile alla notazione presente in N. 10 a 24, 25, 40, 41, 78, 84 e 85.

77

mH ① / S: il bemolle davanti al *la*³ è stato aggiunto da Rossini.

87, 99

mH ③ / Pf, m.d.: l'accordo in origine era uguale a quello di N. 10a; la modifica è stata fatta da Rossini stesso.

89, 101

mH ③ / Pf, m.d.: il *sol*[*b*]³, che manca nell'accordo della parte pianistica di N. 10a, è stato aggiunto da Rossini.

89-92, 101-102

A T: le legature non sono sempre tracciate in modo chiaro. La versione che qui si preferisce sembra essere la più probabile.

95, 107

mH Pf: pesanti interventi di Rossini sono identici a quelli da lui introdotti nella parte pianistica di N. 10a. Si tratta sicuramente di uno degli ultimi cambiamenti fatti da Rossini in questo pezzo, perché solo in questo punto egli intervenne correggendo la parte del basso nelle due parti di p.H.

96-98

A S: mancano i punti di staccato a 96 / ③, 97 / ③

e 98, che sono stati estesi dalle analoghe 108-110. Questi staccati sono presenti anche in N. 10a per ambedue i passi.

97-98, 109-110

A ③ / S, T: le note per S e T a 97 e 109 e quelle per T a 98 e 110, originariamente uguali a N. 10a, furono cambiate da Rossini stesso nel manoscritto delle parti vocali (da qui la nuova versione fu poi copiata in mH); il compositore, tuttavia, non ha riportato queste correzioni in N. 10a.

116-117

A S, T=

Queste parti, uguali alla versione originale di N. 10a, probabilmente furono scritte prima che Rossini avesse modificato queste battute nelle parti vocali e nella parte pianistica di N. 10a (si veda Nota 112-118 nell'Appendice, N. 10a). Poiché tali linee melodiche non possono stare con l'accompagnamento pianistico nuovo, viene accettata anche qui la nuova versione vocale di N. 10a. Rossini stesso, in mH, corresse in questo modo la versione del copista.

118

A T: la legatura prende l'intera battuta; si è preferito accorciarla, come all'analogia 114.

119

A S: la presenza dell'acciaccatura ha indotto Rossini a scrivere due legature; sono state unite in una sola, come a 121.

N. 11

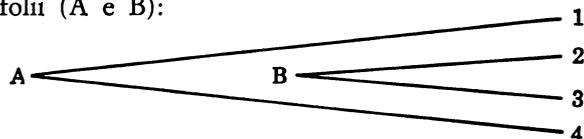
L'ORPHELINE DU TYROL BALLADE ÉLÉGIE

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da un fascicolo di due bifolii (A e B):



La musica è scritta da f. 2r a f. 4r, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di «mano α»: «N° 11 / L'Orpheline du Tyrol». Sono vuoti ff. 1v e 4v.

La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 26,3, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. La musica è scritta su quattro sistemi in ogni facciata da f. 2r a f. 3v; la composizione si conclude a f. 4r dopo tre soli sistemi.

Nel corpo di A si trovano diversi segni tracciati da un collaboratore mentre preparava per Rossini una copia che non è stata rintracciata. Si tratta sicuramente della copia da cui fu derivata eHF.

eHF

Edizione pubblicata da Heugel & Fils

Si tratta dell'edizione stampata a Parigi con ogni probabilità fra il 1880 e il 1885. La copia manoscritta dalla quale deriva è quella riveduta da Rossini, venduta da Olympe al «Barone» Grant e da questi messa all'asta a Londra il 30 maggio 1878. Questa copia, che portava il numero d'asta «21», fu comprata da tale «M. Gonzien» per conto della casa editrice Heugel & Fils. Heugel la pubblicò (insieme a quattro altri pezzi) in un album intitolato: «Rossini / Mélodies posthumes». Non si è potuto rintracciare il manoscritto da cui eHF fu tratto. (Per ulteriori informazioni, si vedano la Prefazione e la prima sezione, «Fonti», di questo Commento Critico).

La poesia di Victor Wilder, aggiunta per l'edizione di Heugel, inizia:

Vous qui ma plainte lasse,
Bon passant,
Arrêtez-vous de grâce
Un instant ;

e continua per altri ventinove versi.

Le differenze musicali che si riscontrano nella parte del canto fra A ed eHF sono in gran parte dovute alle differenze metriche fra la poesia di Pacini e quella di Wilder, e non saranno prese in considerazione.

Heugel & Fils pubblicò anche una versione del brano trasportato in *Sib maggiore* «pour Soprano», con numero di lastra «M.R. (1^{bis})».

La stampa, nei segni d'articolazione (legature, punti di staccato, dinamiche), presenta divergenze rispetto all'autografo pesarese; poiché queste non appaiono sistematicamente ripetute nei passi paralleli, si può pensare ad una distrazione del curatore.

Vi sono poi dei segni che nel presente volume vengono evidenziati come aggiunte (ad es., le legature e i punti a 36-43, 73-75 e 77-79 della m.d.) e che nella stampa di Heugel sono dati come originali. Non si può affermare tuttavia che questi segni fossero presenti nel manoscritto servito per la stampa: il curatore, infatti, potrebbe averli aggiunti senza preoccuparsi di evidenziare il proprio intervento.

Altre divergenze, invece, sembrano riconducibili ad interventi operati da Rossini stesso nel manoscritto perduto; alcune di esse sono state accolte in questa edizione. Le indicazioni importanti saranno citate nelle seguenti Note.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «(L'Orpheline du Tyrol Ballade élegie)» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A destra indicò il nome del poeta: «(Paroles d'Emilien Pacini)», mentre a sinistra aggiunse «N:° 11», specificando così la posizione del brano nell'*Album français*.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia di Émilien Pacini, la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, assente del tutto nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore.

L'Orpheline du Tyrol Ballade élegie

Seule[,] une pauvre enfant
Sans parents
Implore le passant
En tremblant[.]
Ah voyez mes douleurs
Et mes pleurs [!]
Ma mère dort ailleurs
Sous les fleurs[.]
L'humble enfant orphelin
A bien faim
Et pour un peu de pain
Tend la main.
Je chanterai mon vieux refrain [:]
Ah ah ah [!]
Loin de mon doux Tyrol
Mon cœur brisé prendra son vol[.]

L'écho muet des bois
N'entendra plus ma triste voix[.]
Dieu[,] j'espère en toi[,]
Prends pitié de moi [!]
Ma mère[,] ton adieu
En ce lieu
M'inspire mon seul vœu
Au bon Dieu[.]
À quinze ans tant souffrir
C'est mourir[,]
Ne peux tu revenir
Me bénir [?]
Pourquoi le froid trépas
Et le glas
T'ont-ils saisie[,] hélas[,]
Dans mes bras [?]
Ton cœur glacé¹ ne m'entends pas [:]
Ah ah ah [!]
La douleur et la faim
À mes tourments vont mettre fin [;]
Ma mère je te vois[,]
J'entends de loin ta douce voix[.]
Dieu[,] j'espère en toi[,]
Prends pitié de moi [!]

¹ Rossini scrive «glace»; poiché a questo punto è più logica l'utilizzazione di un aggettivo piuttosto che un verbo, si propone «glacé».

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica:

- 1 Mezzo Soprano
- 2 Piano
- 3 Piano

Note critiche

8

A ① - ③ / Pf, m.s.: gli staccati sono piuttosto lunghi; sono stati uniformati a 7.

20

A ① / Pf: Rossini scrive un unico staccato lungo fra i due righi; lo si intende riferito sia alla m.d. che alla m.s. in

base alle considerazioni illustrate nella Prefazione. La situazione si ripete a 22 e 52.

20-23

A Pf: per non infittire di segni lo spazio fra i due pentagrammi, Rossini scrisse le indicazioni dinamiche sia sopra che sotto i due righi del Pf. Quando le parole del testo riempiono anche lo spazio fra il rigo del canto e quello della m.d., le indicazioni si trovano solo sotto il rigo della m.s. ma s'intendono riferite all'intera parte pianistica. Quelle per il canto si trovano sopra il rigo rispettivo e possono essere diverse (cfr. anche 45-48 e 81-84).

20-21, 22-23

A Pf: le forcelle di crescendo non hanno lunghezza precisa, ma la chiara collocazione degli altri segni dinamici (*pp*, *ff*) consente di stabilire con sufficiente sicurezza il loro ambito.

23

A III / Pf, m.s.: al *fa* è stato aggiunto da mano posteriore a matita un bemolle, in analogia con 21. In realtà l'armonia dei due passi è diversa e non c'è motivo di dubitare che Rossini volesse un *fa* naturale, armonicamente corretto.

24-32

A Questa melodia, scritta da Rossini per *Ermione* (1819), dove figura nella Gran Scena d'Ermione alle parole «Un'empia mel rapì», fu utilizzata (sempre da Rossini) anche per un pezzo basato sul testo metastasiano *Mi lagnerò tacendo*. Esistono diverse copie di quest'ultimo, di cui una si trova a Parigi, nell'album di M.^{me} Auguste Vincent, conservato nella Bibliothèque Nationale (Fonds du Conservatoire), W.2. 108bis.

35, 71

eHF IV - VI / Pf, m.d.: manca il *sof* dell'accordo. Non è da escludere che si tratti di una correzione che Rossini stesso apportò nel manoscritto utilizzato come fonte per eHF.

36-43, 72-79

A IV - VI / Pf: i segni d'articolazione, già presenti a 8-16, sono anche suggeriti da 72 e 76.

40, 44, 76, 80

eHF Nell'edizione si trova «rit.» a 40 / II (e nell'analogia 76 / II) e «a tempo» a 44 / II (e nell'analogia 80 / II). È possibile che si tratti di correzioni apportate da Rossini stesso nel manoscritto servito come fonte per eHF.

45, 47, 81, 83

A Pf: le forcelle non hanno uguale lunghezza. Hanno tuttavia uguale funzione in questi passi paralleli, perciò sono state uniformate. Nell'A vanno da I a V a 45; III - V a 47; III - VI a 81 e 83.

48

A MS: fra la semiminima a I - II e la croma a III si trova una pausa di croma; seguendo la notazione di Rossini a 84, la pausa è stata soppressa.

48, 84

eHF MS: al posto della semiminima si trova una croma con pausa di croma. Nell'incertezza se questo cambiamento sia di Rossini o meno, si è preferito attenersi alla lezione di A.

48-52, 84-88

A MS: il vocalizzo è chiaramente diviso in due parti, di cui la seconda è una variante della prima; le due parti sono a loro volta divisibili in incisi paralleli (quattro e tre, rispettivamente), sottolineati da una legatura di portamento

che dovrebbe essere uguale in ogni inciso per tutti (coll'eccezione dell'ultima a 51-52 e 87-88), ma che invece non è segnata in maniera univoca. In particolare: a 50 (fine del rigo) pare che la legatura continui e arrivi fino al *mib* appoggiato di 51 / III , mentre a 86-88 pare che Rossini voglia solo il primo inciso anacrusico (da 86 / III alla fine della battuta) e gli altri due tetici (la prima prende la prima metà di 87, la seconda da 87 / IV fino a 88 / I), contrariamente a quanto prescrive nei casi precedenti (sia pure in maniera poco precisa). Nonostante tali incertezze, pare opportuno uniformare i due passi e dare a ciascuno l'articolazione suggerita dalla linea melodica.

49-52, 85-88

eHF MS: in eHF si trovano diversi segni di espressione che mancano in A: «dim.» a 49 / III - IV ; «p» a 49 / VI ; una forcella di diminuendo dall'ultima semicroma di 51 / III alla fine della battuta; e una forcella di crescendo da 52 / III a VI . I segni si ripetono (con lievi diversità di posizione) a 85-87 (ma non a 88). Essendo molto probabile che essi derivino da interventi di Rossini nel manoscritto da cui Heugel trasse eHF, sono stati integrati in questa edizione a 49-51 e 85-87 (dove riproducono nella parte vocale i segni che Rossini scrisse in A nella parte pianistica). Si è preferito, tuttavia, non integrare a 52 il crescendo (che manca in eHF all'analogia 88).

53-56

eHF La cadenza finale è molto più semplice:

La situazione si presenta identica nel passo analogo a 89-92. Sembra poco probabile che questa modifica sia di Rossini.

55

A I - III / MS: Rossini scrisse un punto di valore dopo il *sib*³; poi, tracciando l'ornamento che segue, aggiunse una gamba in su come se fosse un secondo *sib*³ (croma) collegato alle due successive semicrome. Ma questo secondo *sib*³ non ha una funzione indipendente, e accogliendolo sarebbe necessario legarlo alla prima nota della battuta. Si è preferito escluderlo dall'edizione.

IV - V / MS: la notazione non è del tutto chiara:

. I due *reb*⁴, oltre ad avere una legatura di valore e un accento sulla seconda nota, in A hanno anche un'ulteriore legatura di portamento. L'intenzione di Rossini si chiarisce nell'analogia 91 (dove si trova anche uno staccato sopra la prima nota, qui esteso anche a 55): l'effetto di staccato sulla prima nota e di accento sulla seconda viene attenuato dalla legatura. La doppia legatura, tuttavia, non ha ragione di essere, perciò è stato soppresso il segno superfluo.

56

eHF Pf: «a tempo», assente in A, è stato integrato da eHF; sembra probabile che derivi da un intervento di Rossini nel manoscritto perduto.

88

A MS: la legatura comincia già a III ; si è uniformata la notazione a 52, dove inizia soltanto a IV .

CHEUR DE CHASSEURS DÉMOCRATES

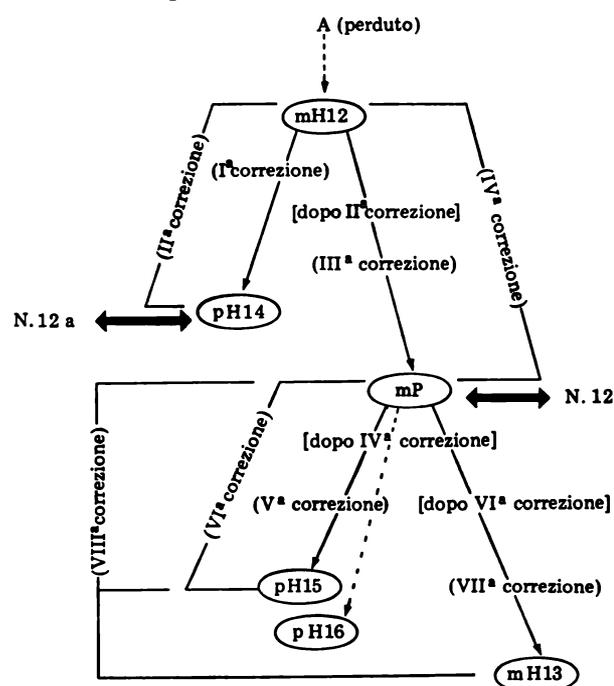
Le vicende relative alla composizione di questo pezzo sono illustrate nella Prefazione. Qui si ricorderà, in breve, che Rossini, su richiesta della Baronessa de Rothschild, scrisse il Coro per la visita imperiale di Napoleone III al castello di Ferrières, appartenente ai Rothschild. La musica fu preparata originariamente senza parole, perciò la stampa parigina parlò di una «fanfara»: la scrittura delle parti inferiori esclude però la possibilità che Rossini abbia mai pensato di far eseguire il pezzo con corni o trombe. Il manoscritto autografo della stesura senza parole è andato perduto.

Successivamente il poeta Émilien Pacini scrisse la poesia. Rossini fece copiare la versione senza parole e vi aggiunse il testo insieme a vari segni di dinamica e di articolazione, oltre a qualche piccolo cambiamento musicale («I^a correzione»). Dal manoscritto (mH12, vedi sotto) fu copiato un gruppo di parti (pH14). Rossini intervenne ancora, facendo qualche correzione simultaneamente in mH12 e pH14 («II^a correzione»). Questa prima stesura completa del pezzo figura in quest'edizione nell'Appendice, come N. 12a, di cui la fonte principale è pH14. Dalle Note critiche a N. 12a è possibile ricostruire quasi completamente: a) la musica com'è stata preparata dal copista di mH12, prima degli interventi di Rossini; b) la versione di mH12 corretta da Rossini («I^a correzione»), e poi copiata in pH14; c) le correzioni fatte da Rossini simultaneamente in mH12 e pH14 («II^a correzione»).

Più tardi Rossini ritornò al manoscritto mH12, apportando nuove modifiche di grande importanza («III^a correzione»). Questa nuova stesura fu riportata da un altro copista (mP). Anche in questo caso Rossini intervenne una seconda volta, facendo correzioni simultaneamente in mH12 e mP («IV^a correzione»). Il compositore fece poi qualche cambiamento soltanto in mP («V^a correzione»). A questo punto fece copiare le parti pH15 e probabilmente le parti pH16 per Tambours e Tam-tam. In seguito il compositore introdusse alcuni cambiamenti simultaneamente in mP e pH15 («VI^a correzione»). Prima di far ricopiare dallo stesso copista di mP un nuovo manoscritto (mH13), Rossini corresse ancora mP («VII^a correzione»). (Da notare che queste correzioni non furono riportate in pH15). In seguito il compositore intervenne con un ultimo gruppo di ritocchi in mP, pH15 e mH13, ma non in mH12 («VIII^a correzione»). La stesura definitiva del pezzo figura in quest'edizione come N. 12, di cui la fonte principale è mP. Dalle Note critiche a N. 12 è possibile ricostruire quasi completamente: a) come la musica di N. 12a è stata corretta da Rossini in mH12 («III^a correzione»), versione poi copiata in mP; b) le correzioni

fatte da Rossini simultaneamente in mH12 e mP («IV^a correzione»), arrivando così alla versione poi copiata da mP in pH15 e pH16; c) le correzioni fatte da Rossini in mP («V^a correzione») prima della copiatura di pH15; d) le correzioni fatte da Rossini simultaneamente in mP e pH15 («VI^a correzione»); e) le correzioni supplementari fatte da Rossini in mP prima della copiatura di mH13 («VII^a correzione»), correzioni che, per negligenza, non furono riportate in pH15; f) gli ultimi ritocchi fatti da Rossini simultaneamente in mP, pH15, e mH13 («VIII^a correzione»).

Uno stemma delle fonti può aiutare il lettore ad orientarsi in questo elevato numero di manoscritti:



Nelle Note critiche a N. 12 si troverà la descrizione completa di tutte le fonti per ambedue le versioni di questo pezzo. Le Note che si riferiscono alla storia del pezzo fino alla versione definitiva di N. 12a (cioè fino alla preparazione e correzione di pH14) sono riportate nelle Note critiche dell'Appendice. Le Note che si riferiscono ai cambiamenti fatti successivamente in N. 12a per arrivare alla versione definitiva del Coro (N. 12) sono riportate qui sotto.

Fonti

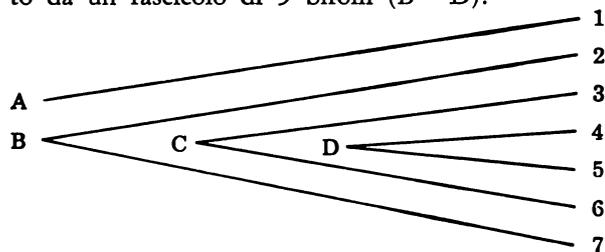
Le fonti principali sono elencate nell'ordine della loro collocazione nella storia di N. 12a e N. 12.

Fonti principali

mH12

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(12)

Si tratta di una copia manoscritta completa della musica originale (senza parole), consistente in un folio (A, in origine probabilmente un bifolio) seguito da un fascicolo di 3 bifolii (B - D):



Sono presenti correzioni di Rossini aggiunte in diversi momenti, insieme ad annotazioni autografe molto significative (fra cui l'aggiunta dell'intero testo) e la firma.

La carta è di formato oblungo: il primo folio di cm. 34,5 x 27 (il margine sinistro fu tagliato), gli altri folii di cm. 35,4 x 27, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. Su f. 1r si trova un titolo non autografo aggiunto in matita tardivamente, «Chœur des Chasseurs». Il titolo sopra la prima facciata di musica (f. 1v) è stato aggiunto da Rossini stesso: «Chœur de Chasseurs Démocrates». La musica prosegue da f. 1v a f. 7v, con tre sistemi di quattro pentagrammi per facciata fino a f. 7v dove, sotto l'unico sistema di sei pentagrammi (con l'aggiunta della percussione), Rossini scrisse: «G. Rossini / Paroles d'Emilien Pacini».

pH14

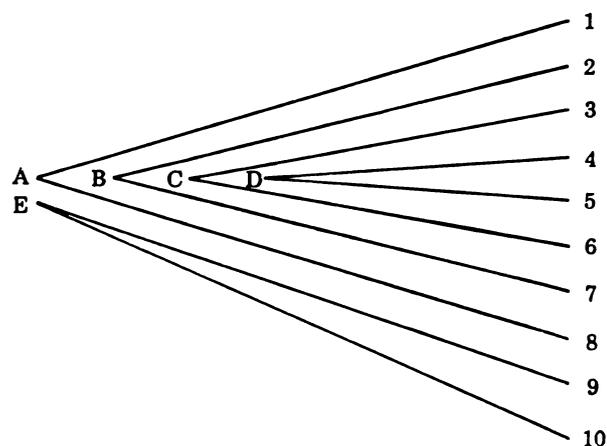
Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(14)

Si tratta di quattro parti vocali, per «Tenore 1°», «Tenore 2°», «Baryton» e «Basse», quasi interamente di mano di un copista, ma con alcune correzioni autografe che Rossini fece anche in mH12 («II^a correzione»). Ogni parte è un fascicolo di due bifolii, di formato oblungo, cm. 35 x 27, con dieci pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. La prima facciata è sempre vuota. Tutte le parti recano su f. 1v (prima pagina di musica) il titolo: «Chœur de Chasseurs». La musica in T I è scritta a ff. 1v-3r (ff. 3v-4 sono vuoti); nelle altre parti la musica è scritta a ff. 1v-3v (f. 4 è vuoto). Poiché mH12 fu poi pesantemente corretto da Rossini, in quest'edizione si è preferito scegliere pH14 come fonte principale di N. 12a, sempre, tuttavia, prendendo in considerazione la lezione di mH12.

mP

Pesaro, Fondazione Rossini

Il manoscritto è una copia con significative correzioni autografe e la firma «G. Rossini» in calce. Consta di un fascicolo di quattro bifolii (A - D), più un bifolio (E) collegato al fascicolo con carta gommata:



La musica è scritta a ff. 1v-8v; il bifolio «E» risulta completamente inutilizzato. Al centro di f. 1r è stata aggiunta in matita, da una mano molto tarda, soltanto l'indicazione «N. 12».

La carta è di formato oblungo, cm. 35,2 x 27,2, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. A ff. 1v-8v si trovano tre sistemi di quattro pentagrammi per facciata; a f. 8v, per l'aggiunta della percussione, si trovano due sistemi di sei pentagrammi. I numerosi interventi di Rossini consistono in aggiunte e correzioni riguardanti l'organico, la dinamica e le note. Benché il titolo sopra la prima facciata di musica («Chœur de Chasseurs Démocrates») sia di mano del copista, l'indicazione «N.° 12», a destra del titolo, è di mano di Rossini. Questo manoscritto viene considerato la fonte principale di N. 12.

pH15

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(15)

Si tratta di otto parti vocali: «1^{er} Tenor», «2^e Tenor», «Baryton» (due copie), «Basse» (quattro copie, di cui tre indicano «Basso»). Le parti sono di mano di tre diversi copisti, ma ogni parte reca alcune correzioni autografe che il compositore fece anche in mP («VI^a correzione»). Sono di un primo copista le due parti di T e una copia di B (B [4]); sono di un secondo copista le due copie di Bar e un'altra copia di B (B [3]); sono del copista di mP le due copie restanti di B, cioè B [1] («Basse») e B [2]. Da notare che sulla prima facciata di musica nella seconda copia del Bar un'altra mano ha aggiunto un nome, forse «Mechelaere».

Ogni parte consta di un fascicolo di tre bifolii, di formato oblungo, cm. 27 x 21, con otto pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. Tutte le parti recano su f. 1r (prima pagina di musica) il titolo: «Chœur de Chasseurs Démocrates». La musica in T I è scritta a ff. 1r-5v (f. 6 è vuoto); nelle altre parti la musica è scritta a ff. 1r - 6r (f. 6v è vuoto).

Le parti derivano da mP. Alcuni indizi lasciano

supporre che nel caso di Bar e B le copie supplementari siano derivate l'una dall'altra. Le due parti di Bar, ad esempio, hanno alcuni errori in comune. Più indicativa ancora la terza copia di B, dove la musica di f. 3v era originariamente uguale a quella di f. 3r, in quanto derivata da un'altra copia di questa parte. In seguito sopra questa facciata è stato incollato un folio con la musica corretta.

pH16

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(16)

Si tratta di parti redatte dal copista di mP per «Tambour» e «Tam Tam». Il formato è verticale, cm. 23,4 x 31; ogni parte consta di un solo bifolio con dodici pentagrammi per facciata spaziati uniformemente. Le parti recano su f. 1r il titolo «Chœur / de / Chasseurs Démocrates» e il nome dello strumento. La musica dei «deux Tambours» (così si legge a f. 1v) segue a ff. 1v - 2r (con qualche richiamo alle parti vocali); f. 2v è vuoto. La musica del «Tam Tam» segue a f. 1v (con dei richiami simili); f. 2 è vuoto.

Da notare un errore nella parte di Tambour, dove il copista indica «147» battute di pausa prima dell'inizio del richiamo vocale, mentre in realtà sono 144. Un errore analogo si trova anche nella parte di Tam-tam, dove il copista indica «173» battute di pausa prima dell'inizio del richiamo vocale, mentre in realtà sono 170. Non si comprende il motivo di questi errori; non esistono infatti tracce di una versione del pezzo di tre battute più lunga.

mH13

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(13)

Si tratta di una copia manoscritta completa, derivata da mP e scritta dallo stesso copista, che riflette tutti i cambiamenti fatti nella «V^a e VI^a correzione» (quelli presenti soltanto in mP e pH15), e anche gli emendamenti fatti da Rossini in mP che non furono riportati in pH15 («VII^a correzione»). Le ultimissime correzioni furono fatte dal compositore in tutte e tre le fonti: mP, pH15 e mH13 («VIII^a correzione»).

Il manoscritto consta di un fascicolo di cinque bi-

folii. La carta è di formato oblungo, cm. 35,8 x 27,5, con dodici pentagrammi per facciata spaziati uniformemente. Mani posteriori aggiunsero a f. 1r «Album I / N° 12» e il numero «22», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). Il titolo sopra la prima facciata di musica (f. 1v) «Chœur de Chasseurs Démocrates» e l'indicazione «N:° 12» sono di mano del copista.

La musica è scritta da f. 1v a f. 9r: su tre sistemi di quattro pentagrammi per facciata, fino a f. 7v, due sistemi di sei pentagrammi per facciata fino a f. 9r per l'aggiunta della percussione; in calce la firma del compositore, «G. Rossini». Sono vuoti ff. 9v e 10.

Fonti secondarie

pB

Bruxelles, Fonds Michotte

Si tratta di quattro parti di mano di un solo copista (senza interventi di Rossini), intitolate: «1^{er} Ténor», «2^e Ténor», «Baryton» e «Basse». La carta è in formato verticale con dodici pentagrammi per facciata. Il titolo presente in tutte le parti è: «Chœur de Chasseurs» (in T II, «Chœur des Chasseurs»).

L'organizzazione materiale un po' diversa nella parte di T I e alcune piccole differenze nelle parole e nei segni di dinamica suggeriscono che essa fu copiata in un momento diverso rispetto alle altre parti, o forse da una fonte diversa. La fonte di pB può essere mP o un altro manoscritto, sconosciuto, simile ad esso, anche se pB reca alcuni segni di dinamica che non corrispondono a quelli delle fonti principali. Le lezioni di pB saranno citate nelle Note critiche soltanto in casi di particolare interesse.

mB

Bruxelles, Fonds Michotte

Si tratta del manoscritto di un copista che non figura fra quelli della cerchia di Rossini; venne copiato quasi certamente dalle parti separate (pB) della stessa collezione. Non verrà preso in considerazione in queste Note.

Nota introduttiva

Titolo

Il solo titolo di mano di Rossini è quello di mH12, dove il compositore scrisse: «Chœur de Chasseurs Démocrates» (l'ultima parola fu aggiunta in un secondo momento). Tutti gli altri manoscritti in partitura e le parti di pH15 presentano lo stesso titolo. Soltanto pH14 (e le fonti di Bruxelles)

preferiscono la versione più corta: «Chœur de Chasseurs». Poiché non è possibile determinare precisamente quando Rossini aggiunse il titolo a mH12, si è preferito impiegare il titolo presente in pH14 per N. 12a («Chœur de chasseurs») e quello più lungo per la versione definitiva, N. 12 («Chœur de chasseurs démocrates»).

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia di Émilien Pacini, la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base delle parole autografe di Rossini presenti in mH12, poi copiate nelle altre fonti.

La punteggiatura, quasi sempre assente nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore, tenendo presenti le rare indicazioni dei copisti nelle altre fonti.

Chœur de chasseurs démocrates

En chasse[,] amis[,] en chasse [!]¹
 Du cerf suivons la trace² [;]
 D'un temps heureux qui passe[,]
 Chasseur[,] profite encor[.]
 Piqueur³[,] limiers[,] alerte [!]
 Fêtons la chasse ouverte [;]
 Que la forêt déserte
 S'éveille aux sons⁴ du cor.
 Suivons encor les sons du cor.

Sonnez[,] sonnez fanfare⁵[,]
 Signal d'espoir et de plaisirs⁶[,]
 Quand la victoire est là qui se prépare
 Par le succès bientôt couronnons⁷ nos désirs⁸ [!]

Forçons le cerf rapide[,]
 Forçons le daim⁹ timide [;]
 Gloire et bonheur
 Au bon veneur.

Tayaut [!] tayaut [!]¹⁰
 Entrons sous bois [!]¹¹
 La meute est là[,]
 Guettons¹² la voix [!]
 Déjà le cerf
 Est aux abois
 Et l'hallali¹³
 Sera le prix
 De nos exploits[.]
 Au bois [!]¹⁴

En chasse (ecc.)

Du sanglier[,] du vieux renard¹⁵[,]
 Bons chiens¹⁶[,] trompez la feinte[,]
 En quête[,] en quête et sans retard
 Sonnons la vue et le départ[.]

Courons[,] amis[,] dans les halliers[,]
 Dans les vallons et dans la plaine[,]
 Et pour traquer tous les gibiers¹⁷
 Courons[,] amis[,] dans les halliers[.]¹⁸
 Le fier galop de nos coursiers¹⁹[,]
 Galop ardent²⁰ qui nous entraîne[,]
 Vaillants coursiers[,]
 Courez hors des sentiers[.]

Déjà la nuit discrète
 Succède au jour de fête[,]
 On sonne la retraite[,]

Adieu[,] jusqu'au revoir[.]
 Entendez-vous [?] C'est la retraite[,]
 Amis[,] adieu[,] jusqu'au revoir[.]
 Bonsoir[,] chasseur²¹[,] bonsoir[.]
 Amis[,] le cerf est pris [!]²²

¹ La punteggiatura deriva da pH14 (T I); nelle altre parti di pH14 manca il punto esclamativo finale.

² Le fonti di Bruxelles (mB e pB) presentano qui una lezione certamente sbagliata: «suivons le son du cor».

³ Rossini scrive «Piqueur» a 9-10 e 85-86 in mH12, lezione accolta dal copista di pH14 (da dove sono derivate anche le virgole di questo verso). Il copista di mP, tuttavia, ingannato dal sostantivo al plurale che segue («limiers») scrisse «Piqueurs», lezione poi trasmessa in pH15 e mH13. Si è preferito seguire sempre la lezione autografa.

⁴ In pH15 si trova «au son» a 16 (T I) e a 92 (B, prima copia), ma il testo corretto è presente altrove in entrambe le parti.

⁵ Quasi tutte le fonti seguono mH12 nello scrivere «fanfare» al singolare; soltanto pH14 (T I, T II e B, ma non Bar) danno erroneamente la parola al plurale.

⁶ Anche se Rossini scrive «plaisir» al singolare in mH12 (poi copiato nelle parti di Bar e B di pH14 e pH15), la struttura poetica, a causa della rima con «désirs», richiede il plurale, versione presente in mP, pH14 (T I e II), pH15 (T I e II) e mH13.

⁷ Rossini scrive erroneamente «couronnon» in mH12; la forma corretta si trova nelle altre fonti.

⁸ Anche se Rossini scrive «désir» in mH12, la struttura grammaticale richiede il plurale, presente in tutte le altre fonti. Il punto esclamativo alla fine del verso deriva da pH14 (T I).

⁹ La scrittura di Rossini in mH12 contiene due errori: «Forçon le dain»; il copista di mP corregge in «Forçons le dain» (con un errore solo). L'ortografia è sempre corretta in pH14 («Forçons le daim»), e quasi sempre in pH15 e mH13.

¹⁰ Grido di caccia per animare i cani. I punti esclamativi derivano da pH14 (Bar e B).

¹¹ I punti esclamativi qui e nel verso «Guettons la voix» derivano da pH14 (ambidue in T I, solo il primo in Bar e B).

¹² In mH12 Rossini scrive erroneamente «ghettons»; l'ortografia corretta si trova nelle altre fonti.

¹³ L'ortografia di Rossini (in mH12, poi copiata in pH14) è stata cambiata dal copista di mP in «allali» (poi ripresa da pH15 e mH13). Si è preferita la versione rossiniana.

¹⁴ Il punto esclamativo si trova nelle due parti di T in pH14.

¹⁵ In mH12 Rossini omette l'ultima lettera e scrive «renar»; la versione corretta si trova nelle altre fonti.

¹⁶ In mH12 Rossini scrive «bon chiens» cinque volte e «bon chien» la sesta, ma il verbo plurale («trompez») richiede la forma «bons chiens», come nelle altre fonti. Si trovano diverse virgole in Bar e B di pH14.

¹⁷ Il termine generico «gibier», per indicare gli animali che vengono cacciati, è di solito usato al singolare, ma poiché Rossini in tutte le ripetizioni mette il plurale, si mantiene la sua lezione. Il compositore, tuttavia, scrive «jibiers», versione non accolta dalle altre fonti, che presentano unanimemente «gibiers».

¹⁸ In pH14 (T II, Bar, B) si trova la virgola fra «courons» e «amis».

¹⁹ In mH12 Rossini scrive «coursier», ma il «nos» richiede la forma plurale, come si trova nella maggior parte delle altre fonti. L'errore di Rossini si ripete nel verso «vaillants coursier».

²⁰ Anche se Rossini scrive «galop ardeur» in mH12 (versione ripresa dai copisti di mP, pH15 e mH13), si tratta sicuramente di un errore: la costruzione del testo non permette che le due parole siano sostantivi, e la parola «galop» deve essere associata alle parole che seguono. La versione corretta sembra essere quella di pH14, «galop ardent».

²¹ Anche se Rossini scrive la parola nella forma singolare (ripresa poi da pH14 e da alcune parti di pH15), il copista di mP sostituisce la forma plurale («Chasseurs»), ripresa poi dalle altre parti di pH15 e da mH13. Benché gli interlocutori siano «amis», la forma singolare è già presente a 8 («Chasseur, profite encor»), quindi si può accettare la versione rossiniana.

²² In mH12 Rossini termina le parole con un punto semplice; si è preferito il punto esclamativo di pH14. In queste ultime battute in pH14 sono anche presenti varie virgole.

Organico

Anche se tutte le fonti utilizzano la chiave di violino per i tenori, senza indicare il trasporto, in quest'edizione si è preferita la chiave di violino tenorizzata. Questa particolarità potrebbe riflettere l'autografo scomparso, probabilmente preparato senza le parole e dunque in uno stato piuttosto «astratto».

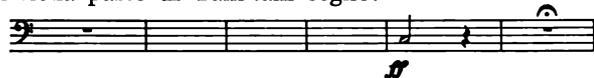
Benché si riscontrino alcune piccole differenze fra le fonti nella denominazione delle parti vocali, l'intenzione dell'autore è chiara. In mH12 e pH14 i quattro pentagrammi vocali sono indicati: «Tenore 1°», «Tenore 2°», «Baryton» e «Basso» («Basse» in pH14). La combinazione irrazionale fra parole francesi ed italiane è presente anche in mP, dove si legge: «1^{er} Tenor», «2^{ème} Tenor», «Baryton» e «Basso». Dal momento che il testo musicato è francese, si è preferito unificare sempre le indicazioni in francese.

La sezione delle percussioni ha una storia particolare. Non è stato possibile risolvere tutte le incertezze intorno alle parti dei due Tambours e del Tam-tam, parti che Rossini ha modificato parecchie volte e in diversi momenti. Tuttavia alcuni elementi sono chiari.

1) Già prima della copiatura di mH12 Rossini progettò la presenza di questi strumenti nelle ultime sei battute del brano. Il copista tracciò un sistema di sei pentagrammi per 182-186 (tutte le battute su f. 7v), ma lasciò vuoti i rigli. Sembra certo, tuttavia, che l'autore intendesse iniziare la parte di Tamb già a 181, l'ultima battuta di f. 7r, dove mH12 presenta una situazione piuttosto confusa. Rossini stesso aggiunse la musica in mH12, scrivendo anche all'inizio del pezzo: «Deux Tambours et un Tam Tam a la fin». Anche se mancano le parti separate in pH14, non c'è motivo per pensare che in questa fase Rossini volesse eliminare la percussione. L'edizione di N. 12a presenta quella che sembra essere la versione originale di queste parti. Per ulteriori informazioni si veda Nota 181-186 al N. 12a.

2) Anche il copista di mP, lavorando su mH12, preparò le ultime sei battute per accogliere la percussione (questa volta anche con 181, che si

trova insieme a 182-186 su f. 8v), e avvertì all'inizio del brano: «Deux Tambours et Tam Tam à la fin». Il copista scrisse la parte dei due Tambours, e nella parte di Tam-tam segnò:



3) Da questo momento comincia una serie di cambiamenti effettuati da Rossini in *ambidue* i manoscritti. Questi cambiamenti sono difficilissimi da seguire in ogni dettaglio, ma alcuni elementi sono sicuri.

a) Rossini aggiunse la parte dei Tambours a 157-180, scrivendo le indicazioni necessarie nel margine sopra i sistemi.

b) Aggiunse nella parte di Tam-tam (in tutte e due le fonti) minime con pause di semiminima, e il segno *sf*, ad ogni battuta da 182 a 184.

c) Eliminò completamente la parte di Tam-tam, cancellando le note e le stanghette (lasciando un sistema di soli cinque pentagrammi). Egli cambiò anche l'annotazione all'inizio di mH12 in «Deux Tambours à la fin» e cancellò le parole «et Tam Tam» dall'indicazione del copista in mP.

d) Cambiò un'altra volta parere sul Tam-tam, reintroducendo la parte soltanto a 181 e 185. (Alcuni dettagli della scrittura di Rossini in mP e del copista in mH13 suggeriscono che il compositore avrebbe prima rimesso la parte soltanto a 185, poi anche a 181). Questa versione fu poi copiata in pH16 e mH13.

Per ulteriori informazioni sulla versione definitiva si veda la Nota 181-186 a N. 12.

Tempo

Il copista di mH12, seguendo sicuramente l'autografo scomparso, scrisse «Allegro» all'inizio del brano, indicazione poi copiata in tutte le parti di pH14. Più tardi Rossini in mH12 (nella sua «III^a correzione») aggiunse «Brillante» dopo l'«Allegro». Il nuovo tempo, «Allegro brillante», fu accolto dal copista di mP (anche se il «Brillante» sembra essere stato aggiunto in un secondo momento), da dove fu trasmesso in tutte le fonti successive.

Note critiche

1, 77

mP Il copista, pur avendo lavorato con ogni probabilità su mH12, ha quasi sempre lasciato i *fmo* e gli *sfmo* di questo manoscritto come semplici *f*. (Le eccezioni si trovano soltanto a 22, dove il copista interpreta lo *sfmo* di mH12 come *ffmo* in tutte le parti; a 38, dove lascia il *fmo* di mH12 a T I, ma aggiunge un semplice *f* per T II; e a 105, dove conserva il *fmo* di mH12 a T I, ma estende un *f* nelle altre parti). Rivedendo mP, Rossini ha corretto solo alcune di queste indicazioni. Inoltre i suoi interventi (e mancati interventi) sono coerenti, cioè i passi analoghi sono trattati

in modo analogo. A 1 e 77, ad esempio, il copista di mP scrive *f*, mentre in mH12 si trova *fmo*, ma Rossini non è intervenuto. Si è rispettata la versione della fonte principale. Le divergenze di questo tipo nelle dinamiche saranno sempre citate nelle Note seguenti.

9-15, 85-91

mH12, mP («IV^a correzione») Rossini aggiunse staccati lunghi e accenti verticali in *ambidue* le fonti, ma i suoi interventi non sono sempre uguali. Nelle parti di T I e Bar si trova:

mH12
 T I
 9-15 ' ^ ' ^ ' ^ ^ ' ^ ' ^
 85-91 ' ^ ' ^ ' ^ ^ ' ^ ' ^ ' ^
 mP
 T I
 (9-15) ' ^ ' ^ ' ^ ' ^ ' ^ ' ^
 (85-91)
 Bar
 9-15 ^ ^ ' ' ^ ^
 85-91 ^ ^ ^ ^

In mP, inoltre, ci sono staccati lunghi per T II a 12 / III e VI . Anche se esiste qualche lacuna, gli interventi dell'autore sono abbastanza chiari. Restano problematici gli accenti verticali a 12 (e 88) / I e IV , presenti in mH12 ma non in mP. Si potrebbe ipotizzare quanto segue: sapendo che mP sarebbe stato la fonte da cui le copie e le parti ulteriori sarebbero derivate (dato che tutte le modifiche della «IIIª correzione», fatte già da Rossini in mH12, furono copiate in mP), Rossini fece gli interventi della «IVª correzione» prima nel manoscritto «da scartare» (cioè mH12), per poi renderle evidenti in quello «da conservare» (cioè mP). L'assenza di questi accenti a 12 e 88 in mP, dunque, può significare un cambiamento di volontà dell'autore, e quest'edizione ha seguito la sua lezione. Da notare che mH13 segue essenzialmente mP, mentre i copisti di pH15 adoperano ed estendono i segni in modo piuttosto incoerente. Tuttavia gli accenti a 12 e 88 non appaiono nelle parti.

- 12 mP La battuta sembra sporcata (forse da una macchia d'inchiostro). Rossini fece qualche correzione (fra cui la «c» di «chasse» in T I), ma non si tratta di modifiche sostanziali.
- 13 mP, pH15, mH13 I - II / T II = re^2 , come in N. 12a (si veda Nota 13). Anche qui, si è preferito correggere il «lapsus» rossiniano.
- 16 mP, pH15, mH13 VI / T I: manca lo staccato lungo. Il segno fu aggiunto a N. 12a da Rossini stesso («IIª correzione») e la sua assenza in mP sembra dovuta soltanto al copista. Si è integrato lo staccato lungo, che si trova (ma come staccato normale) alla battuta analoga (92) in mP e pH15, ma non in mH13.
- 17-18 mP («Vª correzione») T I: Rossini aggiunse staccati normali da 17 / III a 18 / I , e tali segni furono poi copiati in pH15 (T I e T II) e mH13. Questi staccati sono stati estesi in questa edizione anche al passo analogo (93-94), dove Rossini li aggiunse a T II, Bar e B a 93 / VI e 94 / I .
- 18, 94 mH12, mP («IVª correzione») VI / B in origine = la^1 , come in N. 12a, cambiato da Rossini in mi^2 in ambedue i manoscritti. Il cambiamento ha lo scopo di eliminare le ottave parallele fra T I e B in questo punto di N. 12a.
- 19, 95 mP I / T I in origine = re^2 , Bar in origine = $fa^{\#2}$, come in N. 12a, versione copiata in pH15. Volendo introdurre la quinta dell'accordo ed evitare il raddoppio della terza, Rossini cambiò Bar in la^2 , versione copiata soltanto in mH13 («VIIª correzione»). Più tardi («VIIIª correzione»), il compositore modificò T I e Bar in la^2 e re^2 , rispettivamente, facendo i cambiamenti in mP, pH15 e mH13. (In pH15 le modifiche di Rossini sono autografe in T I e in tutte e due le parti di Bar).
- 19, 95 mH12, mP («IVª correzione») III - IV / Bar, B in origine = la^2 e re^2 , rispettivamente, cambiati poi da Rossini in re^2 e la^1 , e poi ripresi dai copisti di pH15 e mH13.

- 19-20, 95-96 mH12, mP («IIIª correzione») Rivedendo questo passo sembra che Rossini abbia aggiunto diversi staccati in mH12, che furono poi ripresi dal copista di mP.
- 20, 96 mP, pH15 («VIª correzione») III / T II, Bar in origine = sol^2 e mi^2 rispettivamente, cambiati poi da Rossini in mi^2 e sol^2 , e poi ripresi dal copista di mH13.
- 20, 96 mH12, mP («IVª correzione») VI / B in origine = la^1 , cambiato poi da Rossini in la^2 , e poi ripreso dai copisti di pH15 e mH13. (In mH12, a 96, la nota è stata ulteriormente cambiata in mi^2 , ma si tratta quasi sicuramente di una confusione con 94. L'errore non fu trasmesso né da Rossini né dai copisti alle altre fonti).
- 21 mH12, mP («IVª correzione») Rossini cambiò il mf di N. 12a in ppp , livello di dinamica adottato dai copisti in pH15 e mH13.
- 22-50 mH12, mP In N. 12a il ritmo di questo passo è un semplice 6/8 con semiminime e crome. In un secondo momento Rossini decise di cambiare in mH12 tutte le crome di questo passo in semicrome (o anche biscrome), introducendo anche altre modifiche («IIIª correzione»). Per scrivere le semicrome, egli mise un trattino attraverso la gamba della croma e aggiunse davanti alla nuova semicroma o una pausa di semicroma o una nuova semicroma legata alla semiminima precedente. Per scrivere le biscrome seguì lo stesso procedimento, aggiunse cioè una semicroma puntata (legata alla semiminima precedente) davanti alla nuova biscroma. Nelle Note seguenti ogni frase sarà considerata separatamente. (Da notare che nelle sue correzioni Rossini impiegò le due forme della pausa di semicroma, quella antica e quella moderna: r r . Ma è chiaro che ambedue le forme sono di sua mano).
- 22, 30 mP Anche se il copista scrisse $ffmo$ a 22 in tutte le parti, si è preferito lo $sfmo$ di Rossini in mH12, qui reso come sf . A 30 il copista scrisse fmo (sopra T I) in mH12, ma il copista di mP mise un semplice f in T I, T II e Bar. Correggendo mP Rossini stesso aggiunse il «mo» ai f nei due T. (Si veda anche Nota 1, 77). mH13 segue fedelmente mP; le lezioni di pH15 sono piuttosto confuse.
- 22-26, 30-34 mH12 («IIIª correzione») Rossini modificò il ritmo di N. 12a in tutte le parti (si veda Nota 22-50), trasformando tutte le crome di 22, 24, 30-32 in semicrome. In mP il ritmo definitivo è sempre di mano del copista.
- 24, 30, 31 mH12, mP («IIIª correzione») Rossini aggiunse punti lunghi sopra le semicrome «nuove» di T I nella seconda metà di 24 / III e VI , 30 / VI e 31 / VI . Il copista di mP tracciò invece dei punti semplici. Si sono preferiti quelli di Rossini, e si sono estesi alle altre parti.
- 26, 34 mH12, mP In mH12 la posizione dei p (sempre scritti dal copista soltanto in T I) non è coerente a 26 / I e a 34 / III . (Si veda Nota 26 del N. 12a). Il copista di mP ha seguito fedelmente la sua fonte, estendendo i due p a tutte le parti. Dopo la preparazione di pH15 Rossini ha poi corretto mP («VIIª correzione»), sempre facendo i suoi interventi soltanto sopra il rigo di T I. In questa occasione aggiunse un pp a 26 / III e un p a 34 / I e trasformò il p del copista a 34 / III in un pp . (Il copista di mH13 seguì essenzialmente questa notazione, ma omise per negligenza il p di Rossini a 34 / I).
- 26-30, 34-38 mH12, mP Rossini modificò il ritmo di N. 12a in tutte le parti di mH12 (si veda Nota 22-50), ma la situazione in queste battute è più complessa ed esistono diversi livelli di correzione.
- a) («IIIª correzione») In mH12 Rossini cambiò tutte le crome di queste battute (a parte la croma di risoluzione a 30 / I) in semicrome (a 26-27 e 34) o biscrome (a 28-29 e 35-37) in vari modi:



(A 36 / VI) e 37 / VI egli scrisse originariamente:

; poi, per ragioni testuali, separò l'ultima biscroma

(ma). Allo stesso tempo modificò le semiminime puntate in Bar e B a 28-29 e 35-37 in crome seguite da due pause di croma. Simultaneamente Rossini aggiunse gli staccati lunghi al T I alle seconde semicrome di 26 / VI, 27 / III e VI, e 34 / III. Questa versione fu ripresa dal copista di mP (che tuttavia ridusse gli staccati lunghi di Rossini a punti semplici).

b) («IV^a correzione») Per differenziare le voci inferiori da quelle superiori Rossini cambiò il ritmo nelle parti di Bar e B a 26 / IV - 27 / VI e a 34 / IV - VI,

sostituendo: per: Cambiamenti analoghi si trovano a 36 e 37 / IV - VI, dove sostituisce .

Egli stesso fece questi cambiamenti in ambedue i manoscritti (mH12 e mP), aggiungendo anche diversi segni di staccato nelle due fonti. Benché le indicazioni rossiniane non siano identiche in mH12 e mP, non esiste dubbio che la sua intenzione sia accuratamente riflessa in mP. (Fu probabilmente in questa fase che Rossini corresse in mP gli staccati normali del copista in staccati lunghi sopra il rigo di T I).

c) («IV^a correzione») Il compositore fece in mH12 e mP un cambiamento anche in Bar a 28 / IV e 29 / I, dove sostituì alla versione originale di N. 12a ($re^e - re^e$) la versione definitiva ($fa^{\#} - sol^f$).

34 mP («V^a correzione») I / T II in origine = re^3 (come in N. 12a), cambiato da Rossini in sol^f . La nuova lezione, di mano dei copisti, si trova in pH15 e mH13.

38, 42 mP («VII^a correzione») In mH12 il copista scrisse fmo a 42 sopra T I, e Rossini lo riportò a 38 in T I e B. In mP il nuovo copista ha interpretato ed esteso questa indicazione, quasi ovunque, come f , scrivendo un fmo soltanto in T I a 38. In seguito Rossini cambiò l'indicazione in $sfmo$ a 38 (T I, B) e 42 (T I, B), modificò in sf il f a 38 in T II e lasciò il f a 42 in T II. I segni di dinamica di pH15 seguono essenzialmente la versione del copista di mP, mentre in mH13 si trova la versione definitiva. Nel Bar a 39 e 43, tuttavia, data la situazione musicale diversa, si è preferito continuare il ff di N. 12a (presente in pH14).

38-46, 48, 50 mH12 («III^a correzione») Come nelle battute precedenti Rossini cambiò le crome in semicrome o biscrome, versione adottata poi dal copista di mP. (Si veda Nota 22-50). A 38 / VI Rossini aggiunse uno staccato lungo all'ultima semicroma, ma il segno non ha séguito, e non è stato accolto da questa edizione.

48 mP VI / T I = due semicrome al posto della semicroma puntata e biscroma di Rossini in mH12, presente anche in mP in tutte le altre parti. Si tratta di un errore del copista. Da notare anche che in mH12 Rossini aggiunse uno staccato lungo all'ultima nota, reso come un punto normale dal copista di mP. Si è seguita ed estesa la notazione di Rossini.

49 mH12 («III^a correzione») IV / T I: Rossini aggiunse fmo sopra T I, ma il copista di mP scrisse f in tutte le voci. Anche se Rossini non è poi intervenuto in mP in questo punto, si è preferito seguire la sua notazione in mH12, analoga all'indicazione di dinamica a 47.

50 mP T I: la forcella di diminuendo, che non è presente in mH12, è stata aggiunta in mP (probabilmente da Rossini, «V^a correzione»). Il segno fu poi copiato in pH15 e mH13, ma in pH15 si trovava fra le prime due note. Rossini lo cancellò e lo riscrisse nella seconda metà della battuta.

50 mP, pH15 VI / B: il fa^2 semicroma puntata era stato scritto tanto in basso dal copista di mP da sembrare quasi un mi^2 , versione poi trasmessa in B[1] e B[3] di pH15. La nota fu poi corretta, ingrandendo la testa, in tutte e tre le fonti.

51 mP T I: il copista conserva la legatura sbagliata all'inizio della battuta (si veda Nota 51 di N. 12a), legatura presente in mH13, ma non in pH15.

51-53 mH12, mP, pH15 Rossini aggiunse gli accenti in queste battute in due momenti diversi: prima mise gli accenti per T I e II a 52-53 soltanto in mH12 («III^a correzione»), accenti presenti in mP di mano del copista. Poi, dopo aver fatto i cambiamenti in Bar e B in mP e pH15 («VI^a correzione», si veda Nota 52-53), Rossini aggiunse gli accenti a 51-53 in queste due parti in mP, accenti assenti del tutto in pH15 ma presenti in mH13 di mano del copista (dunque «VII^a correzione»).

52-53 mP, pH15 («VI^a correzione») Bar in origine = $la^2 - fa^{\#} - sib^2$; B = $fa^{\#} - fa^2 - sib^1$, la versione di N. 12a. Rossini effettuò la correzione non soltanto in mP ma in tutte le parti di pH15 (dunque le due parti di Bar e le quattro parti di B — dove scrisse anche la parola «Divisi»). In mH13 la versione definitiva è di mano del copista.

53-67 mH12 («III^a correzione») T II, Bar, B: gli staccati in questo passo sono stati aggiunti da Rossini alla versione di N. 12a; sono poi stati ripresi dal copista di mP.

53-68 mP Fra le indicazioni di dinamica a 53-67 il copista riportò soltanto il mf di T I a 60. In mancanza di altre indicazioni si è preferito attingere alla lezione di N. 12a (vedi Nota 53-68). A 68 / III il copista di mH12 ha scritto fmo in T I, che Rossini modificò in $sfmo$: il copista di mP, però, adottò soltanto f in tutte le parti. Dopo la copiatura di pH15, ma prima di quella di mH13 («VII^a correzione»), Rossini modificò il segno in tutte le parti di mP in $sfmo$.

56-57, 60-61, 64-65 mH12 («III^a correzione») Bar a 56 / VI - 57 / I in origine = $sib^2 - dob^2$; a 60-61, $sf - do^3$; e a 64-65 $do^3 - reb^3$. Rossini modificò la parte in mH12, e la versione definitiva si trova in mP di mano del copista.

68 mP («VII^a correzione») III / Rossini aggiunse due accidenti di precauzione, il bequadro a T II e il diesis a Bar. Mancano in pH15, ma sono stati trasmessi dal copista di mH13.

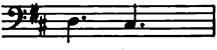
79 mP IV - V / T II: si scorge una correzione di Rossini, ma la nota definitiva è uguale a quella di N. 12a (la^2). Si tratta probabilmente di un'imprecisione del copista.

96 mP I / B = $sol^1 + mi^2$, ma il mi^2 deriva da una versione precedente (si veda Nota 19-20, 95-96 di N. 12a). La correzione in mH12 ha tratto in inganno il copista di mP. Le lezioni di pH15 sono piuttosto confuse, mentre in mH13 il copista scrive il bicordo, al quale poi fu cancellato il mi^2 .

97, 105 mP («VII^a correzione») Rossini, a 97 sopra i rigi di T I e Bar, ha scritto: «La mettà delle voci», e poi a 105 nelle stesse posizioni: «Tutti». Mancano le indicazioni in pH15, ma sono presenti in mH13 di mano del copista.

99-105 mH12, mP Questo passo fugato, già travagliato in N. 12a, fu poi modificato ancora diverse volte. Il copista di mP tracciò senza esitazione la versione di mH12. Un primo gruppo di cambiamenti fu poi fatto dall'autore in mH12 e mP allo stesso tempo («IV^a correzione»):

99: III / Bar in origine = $fa^{\#} - sol^f$ cambiato in re^2 .

- 99: B in origine =  cambiato nella stesura definitiva. (Da notare che a 100 / **I** - **II** in mH12 Rossini dimenticò di cambiare il testo originario, «viex» [sic], in quello della nuova stesura, cioè «er» di «sangli-er», e il copista di mP non se ne rese conto. Una mano molto posteriore ha corretto mP in matita).
- 101: **II** / Bar in origine = si^2 , cambiato in mi^2 .
- 102: Bar in origine = . La maggior parte dei cambiamenti di Rossini rispecchia la stesura definitiva. Ma a 102 / **V** la nota in questa correzione era mi^2 (e non re^2 della versione definitiva — vedi sotto).
- 102: **V** / B in origine = si^1 , cambiato in sol^2 .
- 103: **III** / T I in origine = re^2 cambiato in la^2 .
- 103: **IV** - **VI** / B in origine = re^2 (semiminima) - si^1 (croma); Rossini cambiò il re^2 in una croma e aggiunse un'altra croma a **V** (la^1). Si scorge anche qualche cancellatura a **VI**, ma alla fine il compositore ripristinò la versione di N. 12a (si^1).
- 105: **I** - **II** / T I in origine = $fa\sharp^3$ (semiminima); Rossini cambiò la nota in una croma e aggiunse un'altra croma a **II** ($do\sharp^3$).
- L'autore fece simultaneamente in mP e pH15 un secondo gruppo di cambiamenti, che non sono presenti in mH12 («VI^a correzione»):
- 101: **IV** - **V** / Bar in origine = $fa\sharp^2$ (semiminima), cambiato in due crome (sol^2 - $fa\sharp^2$).
- 101: B in origine =  , cambiato nella versione definitiva. La legatura (di mano del copista) fra **I** e **III** della stesura originale non fu eliminata da Rossini in mP; si tratta sicuramente di una dimenticanza, perché nella versione definitiva assume il senso di legatura di valore.
- 102: **V** / Bar: Rossini cambiò il mi^2 della «IV^a correzione» in re^2 .
- 103: Bar in origine =  , cambiato da Rossini nella versione definitiva. In mH13 il passo è interamente di mano del copista.
- 105 mP («V^a correzione») **III** / T I: Rossini aggiunse lo staccato lungo, qui esteso alle altre voci.
- 106 mH12, mP Rossini aggiunse due accidenti di precauzione nelle due fonti (T I a **I** e Bar a **IV** [«IV^a correzione»]); il bequadro per T I a **V**, invece, si trova soltanto in mP.
- 106 mH12 («III^a correzione») **III** / T I: Rossini aggiunse uno staccato lungo alla croma, ma il segno non ha séguito, e non è stato accolto in questa edizione.
- 106, 107 mH12, mP («IV^a correzione») **I** - **II** / Bar a 106 e T II a 107 in origine = si^2 e $do\sharp^3$ (semiminime), rispettivamente; in seguito Rossini cambiò le semiminime in crome, aggiungendo un'altra croma a **II**, versione copiata poi in pH15 e mH13.
- 109 mH12, mP In mH12, T I = fmo a **III**, di mano del copista (ma il mo potrebbe essere di Rossini); il segno fu interpretato come f dal copista di mP, e Rossini non intervenne. La stessa situazione si ripete alla ripresa in mP (a 133). Si è rispettata la diversità fra N. 12 e N. 12a.
- 109-133 mP La ripetizione di questo passo (133-157), indicata come un «Bis» in mH12 (si veda Nota 133-157 di N. 12a), si trova scritta per esteso in tutte le fonti di N. 12.
- 109-114, 133-138 mH12, mP («IV^a correzione») Bar, B in origine = N. 12a; i cambiamenti definitivi furono fatti da Rossini in

ambedue le fonti, e in pH15 e mH13 sono presenti di mano del copista.

- 113-114 mH12, mP Bar: facendo le sue correzioni (si veda la Nota precedente) Rossini tracciò per errore una legatura fra queste due battute. (Si veda anche la Nota 114-115 di N. 12a). In mP il compositore cancellò la legatura a 113-114 e non fece questo sbaglio nel passo analogo, 137-138.
- 113-128, 137-152 mP («VII^a correzione») T I, T II, Bar: gli staccati lunghi in queste battute sono stati aggiunti da Rossini in mP. Non sono presenti in pH15. In mH13 sono stati interpretati dal copista come punti semplici.
- 114-115 mP T I: si veda la Nota 114-115 di N. 12a.
- 115-116 mP T II: il copista per errore scrisse: «liers dans les val» a 115, e continuò a 116 con «mis»; nel passo analogo, 139-140, riportò la versione corretta di mH12. Il copista di pH15, lavorando sul modello erroneo di mP, completò l'errore di mP a 115, facendo seguire a «dans les val» la conclusione logica «lons», invece del «mis» di mP. mH13, invece, ripete ostinatamente il testo erroneo di mP.
- 121, 145 mP Il copista riprese da mH12 la semiminima a **I** - **II** di T II (si veda N. 12a, Nota 121), versione poi copiata in pH15. Accorgendosi dell'errore Rossini lo corresse in mP («VII^a correzione»), versione poi accolta dal copista di mH13.
- 130-131, 154-155 mH12, mP («IV^a correzione») Originariamente, T II = mi^2 a 130 / **II** e 154 / **II**; Bar =  - ne, vail-lants cour-siers, B = la^2 a 131 / **I** e 155 / **I**. Rossini modificò tutte queste parti in ambedue le fonti, e i copisti di pH15 e mH13 trasmettono la versione definitiva.
- 131 mH12 («III^a correzione») **III** / In N. 12a tutte le voci = croma; Rossini modificò le note in semicroma e aggiunse delle pause di semicroma prima delle note (155 = «Bis» di 131).
- 157-180 mH12, mP («IV^a correzione») 2 Tamb: Rossini aggiunse la parte sopra il rigo di T I a 157 e scrisse di seguito: «continuare sino al [segno]»; mise poi un'indicazione di ripetizione in ogni battuta da 158 a 180. Da notare che il «segno» in mH12 si trova soltanto a 182: si tratta sicuramente di una svista che dipende dall'organizzazione del manoscritto (si veda la Nota 181-186 di N. 12a).
- 157-159, 163, 165 mP («V^a correzione») In N. 12a il livello di dinamica a 157 / **VI** (e fino a 177) era fin dal principio pp . In mP Rossini cancellò i pp del copista a 157 e aggiunse: «smorzando a poco a poco» sopra T I a 157-159, p (in tutte le parti) a 163 / **VI** e pp (in tutte le parti) a 165 / **VI**, sostituendo ad una dinamica fissa un effetto di diminuendo. Da notare che il compositore scrisse e poi cancellò un p in tutte le voci a 161 / **VI**.
- 157-168 mH12 («III^a correzione») Rossini aggiunse delle legature a T I a 158-159, 160, 162, 164, 166 e 168. La prima legatura certamente prosegue fino a 159 / **III**; le altre cominciano e chiudono in modo irregolare, benché siano poste essenzialmente sopra le singole battute. Il copista di mP segue la notazione di Rossini. Si è esteso il modello della legatura per singole battute, trasformando la legatura che prende 158-159 in una legatura per la sola 158. Anche se Rossini scrisse le legature soltanto sopra T I, l'omofonia del passo suggerisce la loro estensione alle altre voci.
- 159, 163 mH12 («III^a correzione») **VI** / In N. 12a l'ultimo

- accordo era *Sol maggiore* a 159 e *Sol minore* a 163. Rossini cambiò l'accordo in uno di *Re maggiore*, modificando T II da *s²* (a 159) o *sib²* (a 163) in *la²*, Bar da *sol²* in *fa²* e B da *sol²* in *re²*. In mP questa versione si trova già di mano del copista.
- 160 *mH12, mP* («IV^a correzione») B in origine = *sol²* in tutta la battuta; Rossini lo cambiò in *sol¹* in mH12 e in mP, versione poi accolta dai copisti di pH15 e mH13.
- 166 *mP* ① / T I: il bequadro prima del *do³* è stato aggiunto da Rossini. La sua mancanza è dovuta semplicemente a un errore del copista, dato che esso si trova in mH12 (di mano del copista).
- 167 *mP* Le legature a T I, T II e Bar di mH12 (si veda Nota 167 di N. 12a) furono copiate in mP. Benché sembri che Rossini abbia aggiunto la legatura in B («VII^a correzione»), tali legature sono state soppresse in quest'edizione, come pure in N. 12a.
- 168 *mP* («V^a correzione», copiata in pH15) ⑥ / T I: il diesis di precauzione al *do³* è autografo.
- 173-176 *mP* («VII^a correzione») B: Rossini aggiunse i punti lunghi soltanto dopo la copiatura di pH15. (Non figurano neppure in mH12). In mH13 questi punti sono di mano del copista.
- 173-177 *mP* La situazione delle legature presenta diversi problemi. A 173 il copista tracciò una legatura fra le prime due note, che però, essendo esse alla stessa altezza ed avendo sillabe diverse, non si può conservare (si veda anche Nota 173 di N. 12a). In T II sono state unite, in questa edizione, le due legature del copista da 175 / ④ fino a 177 / ①. Più complessa la situazione in Bar, dove qualche legatura può anche essere di Rossini. (Alcune mancano, ad esempio, nelle parti di Bar in pH15, ma sono presenti in mH13, come se appartenessero alla «VII^a correzione»). Si è eliminata una legatura che sembra di valore fra le prime due note di 173, anche se essa si estende quasi fino a ④. La legatura che va da 173 / ⑥ a 174 / ① è stata anticipata nella seconda metà di 173. Infine due legature (che quasi si incontrano) sono state unite in una sola legatura da 175 / ① a 176 / ①.
- 177, 179 *mP* («VII^a correzione») I punti lunghi a 177 / ⑥ e 179 / ⑥ sono stati aggiunti da Rossini soltanto in mP. Mancano in pH15, e sono di mano del copista in mH13.
- 181-186 *mP* Tamb, Tt: la confusione già presente in queste parti di N. 12a (si veda Nota 181-186) continua nella stesura definitiva. Il copista di mP cominciò una nuova facciata con 181, e tracciò un sistema di sei righe da 181 a 186 (situazione più vantaggiosa rispetto a mH12, dove 181 era l'ultima battuta della pagina precedente). Per quanto riguarda le due parti si nota:
a) Tamb: trascrivendo la parte di Tamb, il copista seguì mH12, ma, come sempre, senza accogliere le indicazioni dinamiche di Rossini (facendo forse anche qualche confusione a 181). Il compositore poi decise («IV^a correzione») di iniziare la parte subito in *sfmo* a 181, corresse la notazione a 181 e cancellò gli altri segni di dinamica nella parte. Questa versione definitiva è presente, di mano dei copisti, in pH16 e mH13.
b) Tt: il copista ha tracciato dapprima una parte quasi uguale a quella di N. 12a; poi Rossini ha deciso di aggiungere note a 182-184 («IV^a correzione»), e infine di eliminare Tt completamente, facendo la correzione anche in mH12 («IV^a correzione»). In un secondo momento, probabilmente, egli volle rimettere Tt soltanto a 185, e aggiunse questa nota in ambedue le fonti (ancora «IV^a correzione»), scrivendo chiaramente «Tam Tam» prima della battuta in mP. (Pensando probabilmente al 6/8, a 185 Rossini scrisse una minima seguita da due pause di croma). Nell'ultima stesura Rossini decise di rimettere Tt a 181 (utilizzando la notazione originale, cioè una minima seguita da una pausa di semiminima, la versione qui adottata ed estesa anche a 185). Questa versione fu copiata in pH16 (dove, tuttavia, le due note sono scritte come minime puntate). In mH13 si scorgono forse tutte e due le ultime stesure: a 185, infatti, la parola «Tam Tam» è sempre presente, mentre la parte e la denominazione sono aggiunte a 181 (dove si nota un'intera pausa cancellata) sempre di mano del copista ma probabilmente in un secondo momento. Se questa ricostruzione corrisponde al vero, significa che le parti di pH16 (cioè la percussione) furono preparate non soltanto dopo le parti vocali (pH15), ma anche dopo le correzioni che furono fatte in mP e copiate in mH13, senza essere presenti in pH15 (cioè «VII^a correzione»).
- 186 *mP* («V^a correzione») In N. 12a l'ultima nota = semiminima. In mP Rossini mutò il valore in croma (aggiungendo poi una pausa di croma) in tutte le parti vocali e in Tamb. Il valore definitivo fu poi trasmesso dai copisti di pH15 e mH13.

APPENDICE ALL'ALBUM FRANÇAIS

N. 3a

MI LAGNERÒ TACENDO

Per la storia di questo pezzo e la relazione fra esso e il N. 3 dell'*Album français, La Grande Coquette (Ariette Pompadour)*, si veda l'introduzione alle Note relative a quest'ultimo.

Fonte

A

Pesaro, Fondazione Rossini

Per una descrizione di questa fonte, si vedano le Note critiche a N. 3.

Nota introduttiva

Titolo

Nella versione originale il pezzo manca del titolo. (L'indicazione *Ariette Pompadour* fu aggiunta da Rossini soltanto dopo la preparazione del testo francese). Come di consueto si è utilizzato come titolo l'incipit del brano.

Testo

Il testo, tante volte musicato da Rossini, è un libero adattamento di un'aria di Metastasio dall'opera *Siroe*, atto II, scena I. Si danno per confronto la versione di Metastasio e quella di Rossini, avvertendo che quest'ultimo non resta neppure fedele al

testo così rimaneggiato, ma vi apporta ulteriori, rapsodiche modifiche («nol sperar» a 159-160, 161-162) e aggiunte («no, no, no» a 48-50, 52-54, 113-115 e 117-119). La punteggiatura è integrata dal testo metastasiano.

Metastasio

Mi lagnerò tacendo
Del mio destino avaro;
Ma ch'io non t'ami, o caro,
Non lo sperar da me.

Crudel! in che t'offendo
Se resta a questo petto
Il misero diletto
Di sospirar per te?

Rossini

Mi lagnerò tacendo
Della mia sorte amara;
Ma ch'io non t'ami, o cara,
Non lo sperar da me.

Crudel! in che t'offesi
Farmi penar, perché? ¹

¹ Talvolta Rossini al «perché» sostituisce o affianca «così».

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica:

- 1 Canto
- 2
- 3 Pianoforte

Note critiche

- 1-4 A Com'è stato descritto nella Nota introduttiva a N. 3, Rossini, trasformando questo *Mi lagnerò tacendo* in una *Ariette Pompadour*, aggiunse quattro battute introduttive e sostituì la pausa iniziale di semiminima con un accordo di croma e una pausa di croma. Nel contesto del brano originale è stata ristabilita la versione primitiva; si mantiene però la numerazione (cioè si inizia il pezzo alla battuta «5») per consentire un più agevole confronto con la versione francese.
- 5 A Pf, m.s.: Rossini aggiunse un segno di bequadro al *la*² quando scrisse all'inizio di questa battuta l'accordo che termina l'introduzione della *Ariette Pompadour*, dove si trova un *la*². Poiché il brano originale comincia sull'ultimo ottavo, non c'è motivo per conservare il bequadro.
- 8, 12, 139, 143 A Pf, m.d.: il *sol*² era scritto originariamente nel pentagramma inferiore, con la gamba in su, e discendeva al *sol*² all'inizio della successiva battuta. Quando Rossini modificò la parte, riscrisse il *sol*² nel pentagramma superiore, ma non aggiunse la gambetta in giù, che tuttavia è richiesta dal senso contrappuntistico del passo.
- 18 A Pf, m.s.: questo è il primo di parecchi casi in cui Rossini impiegò una notazione del tipo: , che ritorna nella m.d. a 28, 29, 32, 33, 36, 48, 49, 52, 53, 113, 114, 117, 118 e nella m.s. a 60, 62, 64, 66, 125, 127, 129. È una notazione che si presta poco alla stampa, per cui si è preferito modernizzarla, eccezione fatta per la figurazione nella m.s. a 60, 64, 125 e 129, dove questa realizzazione grafica è particolarmente efficace.
- 30-35 A Pf: le indicazioni dinamiche (forcelle, *pp*, *f*) sono scritte sopra il rigo della m.d., probabilmente per ragioni di maggiore spazio. Sono state riportate fra i due righi, come Rossini stesso scrive nei passi analoghi a 54-55 e 115-120.
- 36 A Pf: si scorge uno staccato lungo sulla terza croma fra i due righi, sopra l'accento nella m.s. Sembra probabile, tuttavia, che l'accento sia una sostituzione dello staccato e perciò è stato soppresso.
- 36-59, 101-124 A L'alternanza di *p* e *pp* nella parte vocale e nel Pf in queste battute non è molto coerente. I segni autografi sono: *p* a 37 (Pf), *pp* a 52 (voce), *p* a 101 (voce), *pp* a 102 (Pf), *pp* a 117 (voce e Pf). Si è preferito suggerire sempre il *pp* in questo passo, anche per distinguerlo dal passo seguente, *p*.
- 40, 105 A Pf, m.s.: originariamente = 
- 44 A Pf, m.d.: a causa delle numerose cancellature in questa battuta, la presenza del *do*³ nel primo bicordo non è sicura; il problema è risolto dall'analogo 109.
- 44-46, 109-111 A Pf: la versione originale era molto diversa: 
- 48-55, 113-120 A I punti di staccato e le indicazioni dinamiche, lacunosi nell'A, sono stati integrati reciprocamente.
- 56-57 A Pf, m.s.: in ciascuna battuta le quattro crome sono collegate. Si è preferito il raggruppamento a due a due, come nel passo parallelo a 121-122 e in quello simile a 180-183.
- 58 A Pf: gli staccati lunghi sono derivati dall'analogo 123.
- 61, 65 A Pf, m.d.: nella parte inferiore le note sono collegate a due a due. Si è preferito il collegamento continuo delle analoghe 126 e 130, simile a quello che si legge nella m.s.
- 62, 66, 131 A  / Pf: alla voce superiore (m.d.) la legatura sembra interessare soltanto le due semicrome; siccome ciò potrebbe essere dovuto alla presenza del bicordo iniziale (e quindi al poco spazio fra le due voci), si è creduto opportuno farla iniziare dalla prima nota, come nell'analogo figurazione alla m.s.
- 67 A Pf, m.s.: una pausa di croma eccedente, posta dopo la prima nota, è stata soppressa.
- 70, 74 A Pf, m.d.: il *re*³ era scritto originariamente nel pentagramma inferiore, e discendeva al *re*³ all'inizio della bat-

- tuta seguente. Quando Rossini modificò la parte, riscrisse il $re^{\sharp 3}$ nel pentagramma superiore, ma non aggiunse la gambetta in giù, che tuttavia è richiesta dal senso contrappuntistico del passo (cfr. Nota 8, 12, 139, 143).
- 77 A Pf, m.d.: l'ultima nota, che inizia un disegno di staccato, è dotata di un punto lungo. Si tratta però di un'eccezione: si veda il passo parallelo a 81-83, dove gli staccati sono tutti normali.
- 86-87 A Pf: la forcella di crescendo si estende dall'ultima nota di 86 fino alla seconda nota di 87. Si è preferito collocarla fra 87 e 88, come nei passi analoghi (79-80 e 83-84).
- 100 A \textcircled{I} / Pf, m.d.: nella voce superiore si trova una pausa di croma prima delle semicrome. Un tale segno, che suggerisce la presenza di un'altra parte contrappuntistica, manca nelle analoghe 96 e 98, ed è stato soppresso anche qui.
- 115 A Pf, m.d.: l'ultimo accordo della battuta era originariamente $sol^2 + s^2 + mi^2 + sol^2$, diverso rispetto alle battute analoghe e cambiato successivamente da Rossini.
- 128-132 A Si notano pesanti correzioni che coinvolgono la parte vocale e il Pf, scritti originariamente una terza sotto dall'ultima nota di 128. Il problema si chiarisce facendo riferimento al passo parallelo: a 59-67 Rossini aveva scritto le due frasi, rispettivamente, in *Si minore* (con inizio su $fa^{\sharp 3}$) e *La maggiore* (con inizio su mi^2); a 124-132 pensava di riprenderle in *Sol maggiore* e *Fa \sharp minore*, cioè cominciando da re^3 e $do^{\sharp 3}$. Poi ha cambiato idea e, invece di scendere di un semitono per la seconda frase, è salito di un tono, come la prima volta, giungendo a *La maggiore*.

- 132 A Pf, m.s.: si possono identificare diversi cambiamenti. In una di queste versioni Rossini anticipava a 132, nella voce inferiore, la notazione di 133 e 134. Emendandola, Rossini dimenticò di cancellare il diminuendo chiuso che nella lezione definitiva non ha alcun senso, e quindi viene tolto.
- 133-134, 134-135 A Pf, m.d.: in origine Rossini legò le ultime note di 133 e 134, rispettivamente, colle prime note di 134 e 135; poi aggiunse gli staccati lunghi per le ultime note, senza tuttavia cancellare le legature di valore. Si è preferito eliminare le legature, come nella parte pianistica della copia di N. 3 riveduta da Rossini, mH.
- 135 A \textcircled{I} / Canto = ; è stato eliminato il punto e cambiata la biscroma in semicroma, come in tutti i passi analoghi, e come nel Pf anche a 135.
- 145 A Pf, m.d. = 
- la notazione è stata modificata per evidenziare il disegno contrappuntistico, come nell'analogia 76.
- 163 A Canto: l'ultima nota = ; è stata sostituita con la biscroma implicita nel punto che segue la semicroma precedente.
- 188 A Pf, m.s.: i bequadri per la seconda croma ($la^{-1} + la^1$) non sono di mano di Rossini.

N. 7a

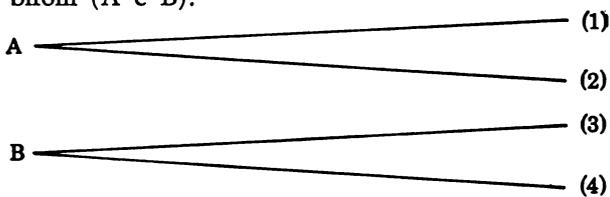
DODO DES ENFANTS
ARIETTE

Come si è detto nelle Note per N. 7, Rossini compose *Le Dodo des enfants* originariamente sul testo di Metastasio *Mi lagnerò tacendo*. Di questa versione resta un manoscritto autografo, conservato nel gruppo degli «Altri autografi» alla Fondazione Rossini di Pesaro. Per ulteriori informazioni sulle relazioni fra i due pezzi, si vedano le Note a N. 7.

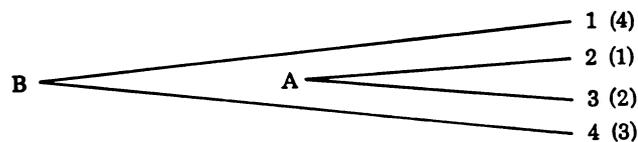
Fonte

A Pesaro, Fondazione Rossini, «Altri autografi» N. 7

L'autografo era originariamente composto da due bifolii (A e B):



Il secondo folio di B, lasciato in bianco dal compositore, è stato poi rivoltato come copertina:



La musica è scritta da f. 2r a f. 4r, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Sono vuoti ff. 1 e 4v.

La carta è di formato oblungo, cm. 31,5 x 24, con dieci pentagrammi per facciata spaziate uniformemente. A f. 2r Rossini ha impiegato tre sistemi di tre pentagrammi, lasciando vuoto il primo pentagramma della facciata; anche a ff. 2v-3v ci sono tre sistemi di tre pentagrammi, ma è l'ultimo della facciata che resta vuoto. La composizione si conclude a f. 4r dopo due soli sistemi. Come nel caso di N. 3a, la carta non è quella di «Lard-Esnault», solitamente impiegata da Rossini nei *Péchés de vieillesse*, e non è da escludere che questo *Mi lagnerò tacendo* sia stato scritto negli anni fiorentini, prima del trasferimento definitivo di Rossini a Parigi nel 1855.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «dodo des Enfants Ariette» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A destra specificò «Pour Mezzo Soprano». L'ipotesi che il pezzo sia stato scritto prima del soggiorno parigino di Rossini implica che il titolo autografo sia stato aggiunto al manoscritto in un secondo tempo.

Sul frontespizio (f. 1r) appare una moderna etichetta con l'indicazione «N° 7», che specifica la posizione del pezzo nella collezione degli «Altri autografi».

Testo

Per l'edizione della poesia di Metastasio si vedano le Note al N. 3a dell'*Album français*.

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica:

- 1 Mezzo Soprano
- 2
- 3 Pianoforte

Note critiche

- 3 A MS: la prima legatura si estende verso la quarta nota. Si è preferito restringerla alle prime tre note, come a 35 e, per analogia, a 6 e 38.
- 4-5, 9-10 A Pf, m.s.: a causa del cambiamento di rigo, Rossini scrive l'ultima nota di 4 e 9 e la prima di 5 e 10 come crome separate. Si sono uniformate alla scrittura di tutto il passo. La situazione si ripete identica a 34-35, 39-40, 44-45, 49-50, 54-55, 59-60 e 64-65.
- 5 A MS: la legatura si estende oltre la stanghetta; si è preferito tenerla entro 5, come nell'analogia 37, ecc.
- 13-25 A Pf: le forcelle di diminuendo hanno dimensioni e posizioni diverse, ma il senso di rapido spegnimento dopo lo *sf* sui tempi forti è comunque chiaro.
- 18 A III / Pf, m.d.: il *re*³, ora alla m.s., era prima scritto da Rossini per la m.d.
- 25 A III - IV / Pf, m.s.: la nota inferiore dell'accordo era originariamente *fa*^{#2}, cambiata da Rossini in *mi*².
- 43-62 A Pf: la posizione dei segni dinamici non è sempre sicura. Nella maggior parte dei casi si trovano sulla seconda croma della battuta, ma non mancano esempi dove sembrano collocarsi al battere (ad es., 53 e 55). Si è preferito uniformare la posizione, sempre alla seconda croma.
- 68 A Pf: gli staccati lunghi posti da Rossini fra i pentagrammi sono stati assegnati ad ambedue le mani (vedi la Prefazione).

N. 9a

MI LAGNERÒ TACENDO
(SOPRA UNA SOLA NOTA)

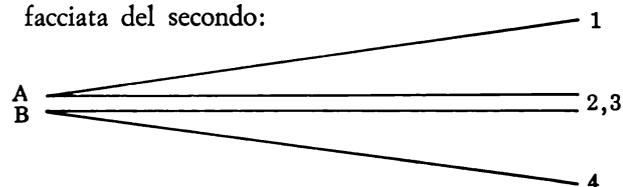
Come si è detto nelle Note per N. 9, Rossini compose *Adieux à la vie !* originariamente sul testo di Metastasio *Mi lagnerò tacendo*. Di questa versione ci resta soltanto una copia (mMI), trascritta «a memoria» da Gaetano Braga, il violoncellista che fu intimo amico del compositore durante i suoi ultimi anni parigini. La trascrizione fu fatta dopo la morte di Rossini, probabilmente nell'aprile 1899. Per ulteriori informazioni sulla relazione fra i due pezzi, si vedano le Note a N. 9. Benché non sia certo che la trascrizione del Braga corrisponda alla composizione di Rossini (e, infatti, la sua memoria appare molto approssimativa), si presenta il pezzo nella versione del Braga, non esistendo altre fonti per questa composizione.

Fonte

mMI

Milano, Museo teatrale alla Scala, Ms. Mus. 7

Il manoscritto è composto da due bifolii (A e B); l'ultima facciata del primo è incollata alla prima facciata del secondo:



La musica è scritta su ff. 1v, 2r, 3v e 4r; sono vuoti ff. 2v, 3r e 4v.

La carta è di formato verticale, cm. 24 x 32, con dodici pentagrammi per facciata spaziate uniformemente. Su tutte le facciate con musica Braga ha impiegato sempre quattro sistemi di tre pentagrammi.

A capopagina della prima facciata di musica Braga scrisse: «Trascrizione a memoria d'un'inedita romanza del Rossini (morto) / su poesia di Metastasio».

sio. Gaetano Braga (vivente).» Al termine del brano, il violoncellista aggiunse: «Oh! mio divino Rossini quanto ridemmo quel giorno / che per la mia brutta voce componesti questo gioiello. / Tuo ammiratore Gaetano Braga. Milano Aprile / 1899.»

A f. 1r, che funge da frontespizio, si legge: «Scritto a memoria / una Romanza inedita sopra una nota sola / composta dal Rossini poesia di Meta-

stasio / morto nel 1868. / da Gaetano Braga / 1899. Milano.» Poi, più sotto, con caratteri irregolari, che tradiscono l'età molto avanzata: «Al mio caro Pippo Vigoni / regalo questa melodia del Rossini / acciò si ricordi del suo vecchio amico / Gaetano Braga Milano / aprile 1906». Il manoscritto, infatti, fu donato al Museo Teatrale alla Scala da Catulla Vigoni, quasi sicuramente una parente di Pippo.

Nota introduttiva

Titolo

Come di consueto si utilizzano come titolo le prime parole del testo metastasiano, *Mi lagnerò tacendo*, aggiungendo l'indicazione di Braga (simile a quella di Rossini in N. 9): «(sopra una sola nota)».

Testo

Per l'edizione della poesia di Metastasio, si vedano le Note a N. 3a dell'*Album français*.

Organico

Braga così annota i tre righi del primo sistema di musica:

- 1 Canto sopra una sola nota
- 2
- 3 Pianoforte

Note critiche

- 1 *mMI* Canto: gli staccati sono lunghi; la presenza di una legatura, contraria a uno staccato deciso, fa però pensare che lo staccato lungo sia dovuto alla fretta o alla poca fermezza della mano, caratteristiche della scrittura evidenti in tutto il brano.
- 1 *mMI* Pf: si trovano due forcelle di crescendo, una sopra ciascun pentagramma; si è omessa quella sopra il pentagramma della m.d. perché superflua.
- 2 *mMI* Pf, f.s.: ci sono legature di valore fra i due *fa*¹ e i due *do*²; sono state omesse perché assenti in tutte le battute analoghe (4, 6, 10).
- 5 *mMI* Le due forcelle sono scritte sopra i due pentagrammi del Pf; quella superiore è stata spostata sopra la parte del Canto.
- 14 *mMI* Pf, m.d.: il secondo *fa*¹ ha un segno di bemolle superfluo.
- 14 *mMI* (IV) / Pf, m.s.: la nota inferiore = *do*¹, certamente un errore per *lab*⁻¹.
- 14, 16 *mMI* (IV) / Canto: le pause di semicroma hanno due punti di valore, uno dei quali è stato tolto.
- 22-28 *mMI* I segni di dinamica in queste battute suggeriscono

un'interpretazione leggermente diversa rispetto alle analoghe 1-7. Dati i cambiamenti anche nell'accompagnamento, si è preferito non eliminare queste differenze del manoscritto.

- 28 *mMI* (I) - (III) / Pf, m.s.: le note sono scritte con grande fretta e manca il collegamento fra di loro. Tuttavia il significato della parte è chiaro.

- 29, 30, 34, 35 *mMI* Canto: la notazione del Braga è ritmicamente sbagliata, e abbastanza confusa:

29: | |*originariamente

30: | |

34: | |*originariamente

35: | |*originariamente

La notazione più vicina alla presunta volontà di Rossini (cfr. anche N. 9) è quella di 30 (anche se la penultima nota dovrebbe essere una biscroma, e non una semicroma, e le pause vanno corrette). Secondo questo modello è stata modificata tutta la notazione del passo.

- 39 *mMI* (II) - (III) / Canto: la pausa è scritta erroneamente come semicroma con doppio punto; è stata sostituita con una pausa di croma seguita da una di semicroma puntata.

N. 10a

IL CIPRESSO, E LA ROSA
(OSSIA ALLEGREZZA E MELANCONIA)
NOTTURNO

Per la storia di questo pezzo e la relazione fra esso e N. 10 dell'*Album français, Soupirs et sourire*, si veda l'introduzione alle Note relative a quest'ultimo.

Fonte

A

Pesaro, Fondazione Rossini

Per una descrizione di questa fonte si vedano le Note critiche a N. 10.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «Il Cipresso, e la Rosa (ossia Allegrezza e Melanconia) Notturmo» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A sinistra aggiunse «N:° 10», specificando così la posizione del brano nell'*Album français*, anche se il pezzo che doveva figurare nell'*Album* è la versione col testo francese.

Testo

Al termine del brano Rossini specificò: «(Parole di Giuseppe Torre)». Si tratta del poeta, amico di Rossini, che ha firmato altri due testi dei *Péchéés de vieillesse: L'esule (Morceaux réservés, N. 2)* e *La lontananza (Album italiano, N. 2)*.

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia di Torre, la struttura poetica è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, assente del tutto nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore.

Il cipresso, e la rosa
(ossia Allegrezza e Melanconia)
Notturmo

A me dei fior regina
Sempre sorride il sole[;]
Vivo in ardenti aiole[;]
Vivo di zeffiri¹ ai sospir[.]

In cupa landa io vivo
O d'un sepolcro accanto[;]
È mia rugiada il pianto
E son miei zeffiri i sospir[.]

Ognor dal verde stelo
Mi staccan rugiadosa[;]
E in seno d'una sposa
M'è dolce illanguidir[.]

Ahimè[;] non ha un sorriso
Per me la terra[;] il ciel[;]
Il sol disfido e il gelo[;]
Ma non poss'io morir.

¹ Nella ripresa, a 86, Rossini cambiò la parola in «zeffiro»; si è preferito mantenere il plurale dell'inizio (a 26).

Organico

Rossini così annota i quattro righi del primo sistema di musica:

- 1 Soprano [chiave di soprano]
- 2 Tenore [chiave di tenore]
- 3
- 4 Piano

Note critiche

1-6

A Pf: non vengono presi in considerazione i segni dinamici aggiunti successivamente in matita sopra il rigo della m.d. perché contrastano con quelli, sicuramente autografi, posti fra i due pentagrammi. Si tratta di una forcella di crescendo dalla fine di 1 alla fine di 2, una forcella di diminuendo da 3 a 4 e una forcella di crescendo da 5 a 6.

7, 11, 15

A Pf: in queste battute i segni di staccato sono piuttosto lunghi. Si è preferita la notazione a punti semplici, come si legge chiaramente a 3, 114 e 118.

13

A Pf, m.s.: ; si cambia la notazione secondo la battuta parallela, 116.

13-14, 116-117

A Pf: in queste battute Rossini fece diverse modificazioni. Nella versione originaria la musica di 13-14 (116-117) era quasi identica a 9-10 (112-113). A 14 / , nella m.d., si legge ancora un bemolle che nella prima versione precedeva un *do*³, cambiato da Rossini in *reb*³ nella versione definitiva. Si è eliminato il segno, ora superfluo, come fece Rossini stesso a 117.

18-50

A Pf: in tutto l'episodio la prima pausa di semicroma nella m.d. (e nella m.s. fino a 24), scritta originariamente nel modo antico, cioè , è cancellata e riscritta da Rossini stesso nel modo moderno. Cambiamenti analoghi si verificano anche nelle parti vocali. Tuttavia restano in A numerose pause di semicroma scritte nel modo antico.

21-24

A III / Pf, m.d.: i punti di staccato, chiaramente normali a 18-20, cominciano qui ad allungarsi. Si è preferito continuare il modello stabilito all'inizio del passo.

29, 45

A III / Pf, m.d.: l'accordo in origine = $lab^2 + reb^3$; in seguito Rossini modificò la nota inferiore in sib^2 .

31-33

A T: la legatura comincia già dalla prima nota di 31; seguendo il modello di 27 si è preferito posporre l'inizio all'ultima nota della battuta.

39

A S: la legatura sulle semicrome, un po' lunga, sembra abbracciare anche l'ultima nota. È stata interpretata come la legatura corta di 23.

43-50

A T: anche in questo passo le legature di fraseggio non indicano chiaramente il pensiero dell'autore; si ha l'impressione che il poco spazio fra i pentagrammi delle due voci non consenta a Rossini di tracciare con precisione le legature, ma pare anche di poter individuare una propensione per un'esecuzione «a singhiozzo», come a 29-30 e 33-34. Da notare che a 45 la legatura comincia fra le due note della battuta.

52, 60

A Pf, m.s.: la prima nota è erroneamente segnata come semicroma, invece che come biscroma che segue la pausa di semicroma puntata.

62

A I / Pf: il m^2 sembra collegato con la m.s., anche se la notazione non è molto chiara. Si è preferito collegarlo con l'accordo della m.d., secondo quanto si legge a 54.

79-110

A Pf, m.s.: il ritmo a 79-85, 87-99, 101, 103, 105, 107 e 109 era originariamente: $\left| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \right|$, cioè uguale a 20

sgg. Rossini poi arricchì la parte aggiungendo la figura anacrusica di due e poi di tre semicrome che ricorre in tutto l'episodio. Queste figure sono quasi sempre dotate di legature, le quali, però, a 79 e 81 potrebbero abbracciare anche la prima nota della battuta successiva. Siccome le legature successive si fermano chiaramente sulle semicrome, si interpretano anche 79 e 81 in questa maniera. Infine, per collegare meglio le note aggiunte, Rossini omise la nota acuta alle ottave originariamente presenti sul movimento in battere di 80, 82 e 84.

79-110

A I / Pf, m.s.: i segni di staccato presenti in questa ripresa (a 81, 82, 84, 88 e 110) sembrano di tipo semplice, a differenza degli staccati lunghi di 20 sgg. Si è accettata la differenza, estendendo i punti di staccato normali a tutto il passo.

80, 82, 84

A III / Pf: i punti di staccato sono collocati fra i due pentagrammi. Come è stato illustrato nella Prefazione, vengono assegnati come originali ad entrambe le mani. Non è sicuro tuttavia se si tratti di staccati normali o lunghi.

Considerando anche la situazione a 20 sgg., si è assunto il modello di 79.

85, 87, 99

A III / Pf, m.d.: un fa^3 nell'accordo è stato cancellato da Rossini.

89-90, 95-96, 101-102, 107-108

A T: ogni paio di battute si trova a cavallo di due righe. Sono state sempre unite le due legature, una che parte dall'ultima nota della prima battuta di ogni coppia, l'altra che comprende le due note della seconda. Anche a 93-94 e a 105-106, dove non c'è cambio di rigo, Rossini scrisse due legature; ma, ancora una volta, si tratta di una ragione contingente, non musicale, cioè la mancanza di spazio fra i righe. (Si veda in merito anche Nota 43-50).

90, 92, 94, 102, 104, 106

A III / Pf, m.d.: un mib^3 nell'accordo è stato cancellato da Rossini a 90 e 102; un fa^2 a 92 e 104; e un lab^3 a 94 e 106.

93

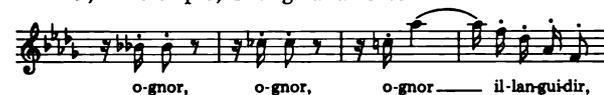
A S, Pf: i f si trovano direttamente davanti alla stanghetta fra 93 e 94. Sono stati spostati a 93 / III , secondo i modelli chiarissimi di 105, sostenuti anche dalla posizione dei «cresc.» a 91 e 103.

95

A S, Pf: le forcelle di diminuendo sembrano cominciare già prima di II ; si è preferita la posizione chiaramente indicata a 107, dove corrispondono a II - III .

112-118

A Le parti vocali sono poco chiare in queste battute. A 112-115, ad esempio, S originariamente =



Le correzioni continuano a 116-117, dove coinvolgono anche Pf (con correzioni simili a quelle delle analoghe 13-14). Questi cambiamenti furono effettuati anche dopo la preparazione di N. 10, che in A segue ancora (e erroneamente — vedi Note a N. 10) la versione delle parti vocali scartata da Rossini in N. 10a:



114, 118

A Pf: il p si trova all'inizio della battuta; è stato spostato a II , seguendo il modello delle analoghe 11 e 15.

127

A III / Pf, m.d.: nell'accordo figuravano originariamente anche il lab^2 e il fa^3 , ambedue cancellati da Rossini.

128-129

A Pf: i punti lunghi sono collocati fra i due pentagrammi. Come è stato illustrato nella Prefazione, vengono assegnati come originali ad entrambe le mani.

N. 12a

CHŒUR DE CHASSEURS

Per la storia del pezzo e la descrizione di tutte le fonti si vedano le Note a N. 12. Qui di seguito si troveranno soltanto le Note che si riferiscono alla versione definitiva di N. 12a (cioè fino alla preparazione e correzione di pH14). Da queste Note è possibile ricostruire quasi completamente:

a) la musica com'è stata preparata dal copista

di mH12 prima degli interventi di Rossini (cioè, la versione senza testo);

b) la versione di mH12 corretta da Rossini («I^a correzione»), e poi copiata in pH14;

c) le correzioni fatte da Rossini simultaneamente in mH12 e pH14 («II^a correzione»).

Note critiche

- 1 *mH12, pH14* Il copista di mH12 scrisse *fmo* sopra il rigo di T I, indicazione resa dal copista di pH14 come *ff* in T I e B, e come *ff* in T II e Bar. L'interpretazione del copista di pH14 delle indicazioni *ff*, *fmo* e *sfmo* di mH12 (alcune scritte dal copista, altre da Rossini stesso) non è senza equivoci. Nella tavola seguente si troveranno indicati: la battuta e la parte dove si trova l'indicazione di mH12; l'indicazione dinamica e chi l'ha probabilmente scritta (R = Rossini, C = copista); e l'interpretazione dell'indicazione nelle quattro parti di pH14.

Batt.	Parte	mH12	pH14			
			T I	T II	Bar	B
1	T I	fmo (C)	ff°	ff	ff	ff°
22	T I	fmo (C)				
		sfmo (R)	ff	ff°	ff	ff
30	T I	fmo (C)	ff°	ff°	ff°	ff
38	T I, B	fmo (R)	ff°	ff°	ff	ff
42	T I	fmo (C)	ff°	ff°	ff°	—
47	Tutti	ff (C)	ff°	ff	ff	ff
49	T I	fmo (R)	—	—	—	—
68	T I	fmo (C)				
		sfmo (R)	ff°	ff°	ff	ff
73	T I	ff (C)	ff	ff	ff	ff
75	T I	ff (C)	ff	ff	ff	ff
77	T I	fmo (R)	—	—	—	—
105	T I	fmo (R)	ff°	ff°	ff°	ff°
109	T I	fmo (C)	ff°	ff	ff°	ff
		[mo (R)']				
129	T I	ff (C)	ff	ff	ff	ff
131	T I	ff (C)	ff	ff	ff	ff
133	(=109)		ff°	ff	ff	ff°
153	(=129)		ff	ff	ff	ff
155	(=131)		ff	ff	ff	ff
182	Tutti	ff (C)	ff	ff	ff	ff
183	T I	ff/sf? (R)	ff	ff	ff	ff
184	T I	sfmo (R)	ff°	ff°	ff	ff

Data l'incoerenza con cui il copista di pH14 interpreta le indicazioni di mH12, si è attento normalmente alle indicazioni di quest'ultima fonte (utilizzando *ff* per entrambi i segni *ff* e *fmo*). Quando, tuttavia, l'aggiunta di Rossini in mH12 non trova riscontro in pH14, si è preferito considerarla tardiva, e dunque facente parte della storia di N. 12 e non di N. 12a.

Non è senza rilievo che a Rossini non sia sembrato importante correggere le piccole divergenze in pH14.

- 3, 7, 79, 83 *mH12* («I^a correzione») $\text{III} / \text{T I, T II, Bar}$: non è sicuro se gli accenti siano di Rossini o — cosa più probabile — del copista (cui si attribuiscono con certezza quelli di 3 e 7). In pH14, tuttavia, essi sono tutti di mano del copista delle parti.

- 10-15, 86-91 *mH12* («I^a correzione») Bar in origine =



- 13 *mH12, pH14* $\text{I} - \text{III} / \text{T II} = re^2$, che produrrebbe ottave parallele con B fra 12 / VI e 13 / I . Si è sostituita la versione del passo analogo (89), dove T II = la^2 .

- 16, 92 *mH12, pH14* («II^a correzione») T I in origine =



Rossini appare poco deciso sull'ultima nota; infatti si scorge anche un la^2 e forse un $do^{\sharp 3}$. Lo staccato sopra la nota definitiva (la^2) è di Rossini stesso.

- 17 (93), 19 (95) *mH12* («I^a correzione») Lo *smorzando* a 17 (93) e il *pp* a

19 (95) sopra T I sono stati aggiunti da Rossini. Il copista di pH14 ha esteso questi segni ad ogni parte.

- 18 *mH12, pH14* («II^a correzione») $\text{VI} / \text{T II}$ in origine = la^2 , cambiato da Rossini stesso in sol^2 . Da notare tuttavia che nell'analogia 94 in ambedue le fonti si trova soltanto sol^2 .

- 19-20, 95-96 *mH12* («I^a correzione») Nella stesura originale del copista, la musica a 19 / $\text{III} - 20 / \text{VI}$ e a 95 / $\text{III} - 96 / \text{VI}$ era essenzialmente uguale al passo precedente (17 / $\text{III} - 18 / \text{VI}$ e 93 / $\text{III} - 94 / \text{VI}$). La sola diversità si trovava in T II: l'ultima nota di 18 = la^2 , mentre quella di 20 = sol^2 (si veda Nota 18). Dopo l'intervento di Rossini il copista di pH14 copiò la versione nuova nelle parti. In questa versione, la nota di B a 19 / $\text{III} - \text{IV}$ è $fa^{\sharp 2}$. («II^a correzione») In un secondo momento Rossini corresse la nota di B a 19 nelle due fonti (mH12 e pH14) in re^2 , la lezione di N. 12a. Da notare che alla battuta analoga, 95 / $\text{III} - \text{IV}$ il B era già re^2 nella «I^a correzione», e che dunque la versione definitiva si trova in pH14 di mano del copista. Fu probabilmente a questo punto che Rossini aggiunse gli staccati a 19 e 95 in mH12 e a 19 nella parte di B in pH14.

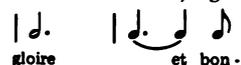
- 21 *pH14* B = *ff*; si è preferito il *mf* di T I, T II e Bar. In mH12, dove quest'indicazione è scritta soltanto sopra il rigo di T I, un *f* del copista è stato mutato in *mf* da Rossini («I^a correzione»).

- 24-25, 31-34 *mH12, pH14* («II^a correzione») B: da 24 / III a 25 e da 31 / VI a 33, la parte fu scritta originariamente un'ottava più in basso (sol^1). Rossini fece la correzione in ambedue le fonti.

- 26 *mH12, pH14* Il *p* si trova a I in mH12 e in Bar di pH14. Si è preferito collocare il segno di dinamica a III , come in T I, T II e B di pH14, che è la posizione del segno in mH12 e in tutte le parti di pH14 all'analogia 34.

- 30 *pH14* IV / Bar : la nota in origine era una croma seguita da una pausa di croma; in seguito fu corretta in una semiminima, come nelle altre parti. Si tratta probabilmente di un errore e di una correzione del copista, ma una lacerazione della carta in mH12 a questo punto impedisce una ricostruzione delle varie stesure di questa fonte.

- 47-48, 49-50 *pH14* Anche se la declamazione di Rossini in mH12 è perfettamente chiara, il copista di pH14 confonde la notazione in Bar e B. A 47-48 in B, egli scrisse:



gloire et bon-

A 49-50 in Bar, aveva scritto:



-heur, gloire et bon-

ma in seguito cancellò «et» a 50 / I , riscrivendo la parola a IV , senza tuttavia eliminare la legatura di valore erronea fra 50 / $\text{I} - \text{III}$ e 50 / IV . (La declamazione è sempre corretta in T I e II).

- 51 *pH14* T I: il copista tracciò una legatura erronea (data dalla versione primitiva) fino alla prima nota della battuta (a 51 inizia un nuovo rigo); è stata soppressa in quest'edizione.

- 53-68 *mH12* («I^a correzione») Rossini aggiunse in mH12 tutte le indicazioni degli «appel» e tutte le indicazioni di «Solo» e «Tutti». In pH14 sono di mano del copista. (Il copista aggiunse un «Tutti» superfluo in B a 68 / III , soppresso in quest'edizione). Più problematici sono i livelli di dinamica. In mH12 questi segni sono di mano del copista: a 60, *mf* in T I; a

62, *f* in B; a 66, *f* in B; a 68, *fmo* (cambiato in *sfmo* da Rossini) in T I. Il copista di pH14 ha leggermente modificato ed esteso questi segni. Benché l'intenzione di un crescendo sia chiara permangono alcune incertezze:

1) A 53-56 non si trova alcuna indicazione dinamica né in mH12 né in pH14. Si potrebbe ipotizzare un livello di dinamica inferiore al *mf* seguente, ma le parole «Tayaut! tayaut!» potrebbero anche richiedere la continuazione di un livello più elevato. Nell'incertezza non si è dato alcun suggerimento, lasciando la decisione agli esecutori.

2) A 66 e 67 il copista di pH14 scrisse *ff* per Bar e B, invece di estendere il *f* di mH12. Data la presenza del *f* in mH12 già a 62 e l'arrivo a *sfmo* a 68, si può accettare quest'emendamento del copista.

65 mH12 («I^a correzione») T II in origine =



Si tratta quasi sicuramente di una confusione del copista di mH12, poi corretta da Rossini.

75-76 pH14 Bar: le due note erano in origine = *sr*¹, un errore del copista, corretto (probabilmente da lui stesso) in *do*².

78 pH14 T II: una legatura fra le prime due note, da intendersi come errore di copiatura, fu poi cancellata.

99-103 mH12 In questo passo fugato vi sono molti cambiamenti di Rossini, parte dei quali scritti prima della copiatura di pH14 («I^a correzione»), e parte per la versione definitiva (N. 12). La versione originale del passo =

La posizione del testo letterario autografo suggerisce la presenza di questi cambiamenti musicali prima dell'aggiunta del testo. Non ci sono modifiche, tuttavia, in pH14, dove queste battute sono completamente di mano del copista.

102 pH14 (III) / T II in origine = *sr*², un errore del copista, cambiato da lui stesso in *la*², come in mH12.

114-115 mH12, pH14 T I: una legatura di valore di mano del copista, che proviene dalla versione primitiva, unisce i due *la*² (come a 113-114). (Questa legatura è scritta esplicitamente anche a 138-139 in pH14, ma non in mH12, dove queste battute fanno parte di un «Bis»). A causa del cambio di sillaba a 115, tuttavia, la legatura di valore non ha senso, ed è stata soppressa in questa edizione.

118, 120, 122, 124 mH12 («I^a correzione») Gli accenti verticali in B (118,

120) e T I (122, 124) sono aggiunti in mH12 da Rossini stesso per sostituire gli accenti normali scritti originariamente dal copista.

121 mH12 (I) - (II) / T II = semiminima, valore poi copiato in pH14 a 121 e nella ripresa di 145. Il ritmo è stato modificato anche in Bar.

128-129 mH12 Il copista, lavorando sull'autografo scomparso, saltò 128, procedendo direttamente a 129. Accortosi dell'errore, cancellò la prima notazione e mise le due battute (128-129) nello spazio originariamente programmato per una battuta sola.

132 mH12, pH14 («II^a correzione») (III) / T II in origine = *la*², cambiata da Rossini in *re*³. (In pH14 il cambiamento è esplicito anche nella ripresa, 156).

133-157 mH12 Queste battute (da 133 / (III) fino a 157 / (II)) sono il «Bis» di 109 / (III) - 133 / (II). Sopra 109 / (I) - (II), Rossini scrisse «I^{ma} = tiers» per ribadire che la sillaba «part» (di «dé-part») a 109 / (I) - (II) deve essere cambiata a 133 / (I) - (II) in «tiers» (di «sen-tiers»). In pH14 (e in tutte le altre fonti principali, mP, pH15 e mH13) queste battute sono sempre scritte per esteso.

155 pH14 (III) / T I: un # superfluo prima del *fa*² è stato eliminato.

159, 163 mH12, pH14 (III) / T I, T II, Bar: gli accenti derivano tutti dal modello presente in T I a 163, sempre di mano dei copisti.

165 mH12, pH14 («II^a correzione») (IV) / Bar: il bequadro di precauzione prima del *fa*² è di mano di Rossini. (Rossini aggiunse un bequadro simile a T II a 167 / (IV) in mH12, ma non in pH14 [«III^a correzione»]; il segno è accolto anche in quest'edizione).

167 mH12, pH14 T I, T II, Bar: legature di valore uniscono le prime due note, ma la sillaba nuova a 167 / (IV) le rende inutili. Sono state soppresse in quest'edizione. Si nota che la legatura non si trova in B.

173 mH12, pH14 T I, Bar: l'introduzione di una nuova sillaba a (III) induce ad eliminare le legature di valore (forse di mano di Rossini) fra (I) e (II).

173-177 mH12 («I^a correzione») B in origine =



- voir a - mis, a - dieu

Prima di completare il testo, Rossini decise di modificare il ritmo e il testo già scritto. Il copista di pH14 trasmise soltanto la versione definitiva.

175-176 pH14 B = *sottovoce*; si tratta probabilmente di un'anticipazione del segno di 177 (scritto in mH12 da Rossini [«I^a correzione»], ma soltanto sopra il rigo di T I). La parola è ripetuta infatti in B a 177, e dunque si è preferito ometterla a 175-176.

175-177 mH12, pH14 T II: in mH12 si trova una legatura (di Rossini) a 175 / (I) - 176 / (I) e un'altra (del copista) a 176 / (I) - 177 / (I); in pH14 sono presenti due legature di mano del copista, 176 / (I) - (IV) e 176 / (IV) - 177 / (I). Si è preferito tracciare una legatura sola, da 175 / (IV) fino a 177 / (I).

177-181 mH12 («I^a correzione») T I: il testo in origine = «adieu jusqu'au revoir, adieu jusqu'au revoir» a 177 / (VI) - 181. Rossini cancellò questo testo e aggiunse quello nuovo, che è presente in T II e in tutte e due le parti di pH14.

181-186

mH12 Tamb, Tt: già prima della copiatura di *mH12*, Rossini progettò la presenza di questi strumenti nelle ultime sei battute del brano. Il copista tracciò un sistema di sei pentagrammi per 182-186 (tutte le battute su f. 7v), ma lasciò vuoti i due ultimi rigghi. A 181, ultima battuta di f. 7r, la situazione è più ambigua. In mancanza di pentagrammi liberi, il copista ne tracciò uno in più, per Tamb. Fu il compositore stesso ad aggiungere un secondo pentagramma per scrivere la parte di Tt (soltanto nella «IV^a correzione»).

Le successive modifiche non permettono più una ricostruzione completa degli avvenimenti, ma Rossini stesso aggiunse la musica di ambedue le parti, scrivendo anche all'inizio del pezzo: «Deux Tambours et un [?] Tam Tam a la fin».

Anche se mancano le parti separate in *pH14*, non c'è motivo di pensare che Rossini abbia eliminato la percussione in questo punto. L'edizione di N. 12a presenta quella che sembra essere la versione originale di queste parti.

MORCEAUX RÉSERVÉS

N. 1

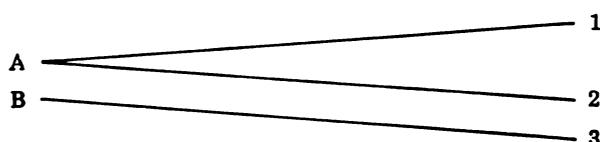
CHŒUR QUELQUES MESURES DE CHANT FUNÈBRE À MON PAUVRE AMI MEYERBEER

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da un bifolio (A) più un folio singolo (B), oggi riuniti:



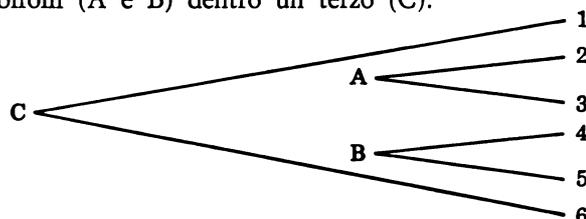
La musica è scritta da f. 1r a f. 3v, ed è firmata «G. Rossini» in calce con una dedica a Meyerbeer (vedi sotto).

La carta è di formato oblungo, cm. 35,2 x 26,8, con dieci pentagrammi per facciata spaziate uniformemente. La musica è scritta su due sistemi di cinque pentagrammi in ogni facciata da f. 1r a f. 3r; la composizione si conclude a f. 3v dopo un solo sistema.

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(17)

Si tratta di una copia manoscritta completa, due bifolii (A e B) dentro un terzo (C):



Il manoscritto ha alcune correzioni autografe e la firma di Rossini. La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 27, con dieci pentagrammi per facciata spaziate uniformemente. Su f. 1r si trova un titolo, assente in A, «Chant Funèbre / à Meyerbeer». Mani posteriori aggiunsero «Album J / No. 1» e il numero «23», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). La musica segue a ff. 2r - 4v; ff. 1v, 5 e 6 sono vuoti.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «Chœur» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A destra aggiunse «N.° 1», specificando così la posizione del *Chœur* nei *Morceaux réservés*. Sempre nel margine superiore, a sinistra, segnò l'indicazione di metronomo. Le stesse informazioni si trovano a f. 2r di mH, il numero di mano di Rossini, il titolo e l'indicazione di metronomo del copista.

A f. 3v in A sui pentagrammi vuoti Rossini aggiunse:

«Quelques mesures de Chant Funèbre
À mon pauvre ami Meyerbeer
G. Rossini

(Paroles
d'Emilien Pacini)

8 heur[e]s du Matin — Paris 6 Mai 1864.»

In mH si trovano le stesse indicazioni, tutte di mano del copista esclusa la firma, autografa, di Rossini. Il titolo aggiunto sul folio iniziale, «Chant Funèbre / à Meyerbeer», non è autentico.

In questa edizione sono state incluse nel titolo le indicazioni di Rossini «Quelques Mesures de Chant

Funèbre / À mon pauvre ami Meyerbeer».

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia di Pacini, la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. Le poche indicazioni rossiniane di punteggiatura sono state integrate dai suggerimenti del curatore. I segni aggiunti vengono evidenziati solo qui: nella partitura non appaiono le parentesi. Dato il carattere solenne e commemorativo del pezzo, le maiuscole dell'originale (anche se non sempre coerenti nelle quattro parti vocali) sono state rispettate, eliminando soltanto quelle che segnalano l'inizio del verso.

Chœur

Quelques Mesures de Chant Funèbre
À mon pauvre ami Meyerbeer

Pleure ! pleure ! muse sublime[,]
Un tel fils mis au Tombeau[,]
La Gloire touche au noir Abîme[,]
Un grand Artiste est la Victime[,]
Pleure [!] pleure [!] D'un jour trop beau
S'éteint le Flambeau[,]

Ô sombre mort ! des fronts les plus célèbres
Ta faux¹ cruelle achève la moisson[.]
Le lugubre horizon est voilé de ténèbres[,]
Nos voix n'ont plus que des Hymnes funèbres.

Pleure [!] pleure [!] Sainte² Harmonie[,]
Un beau luth silencieux[.]
L'art est encore à l'agonie[,]
Mais une palme au ciel bénie
Rayonne offerte à l'homme de Génie[.]
Prie ! prie ! Vierge Marie[,]
Pour lui dans les cieux[.]
Requiem.

¹ Rossini usa l'ortografia arcaica per «faux».

² T II, Bar, B: «Saint».

Organico

Rossini così annota i cinque righi del primo sistema di musica:

P.^{ers} Tenor[s] [chiave di tenore]
D.^{emes} Tenor[s] [chiave di tenore]
Barytons
Basses
Caisse Roulante

In mH le sezioni del Coro sono indicate al singolare.

Note critiche

- 2 A Questa battuta è il «Bis» di 1.
- 3 A Fra i due righi di T, un'altra mano (probabilmente molto tardiva) ha aggiunto a matita la parola «Piove».
- 5-6 A A causa del cambiamento di sistema fra queste battute, in T I si trova una legatura a 5 e un'altra a 6. Quest'ultima inizia prima della prima nota, suggerendo la legatura continua a 5-6 qui accolta e confermata da Rossini alle analoghe 46-47, dove le battute sono contigue. Nelle altre voci le legature appaiono soltanto a 5, ma già il copista le aggiunse a 6 in mH a T II e Bar. Perciò la legatura lunga di T I è stata estesa a tutte le voci.
- 8-10 A Chœur: la lunghezza delle legature non è ben definita; un po' meno dubbia nel passo analogo a 49-51. Le legature di T II e B sono state modificate per adeguare queste parti all'articolazione di T I. In mH il copista limita la legatura di T I entro 8, ma impiega una legatura più lunga a 49-50.
- 10 A Fra i due righi di T una mano tardiva ha aggiunto la traduzione italiana dell'ultima parola, «tomba».
- 21 A II / Bar = la^2 , un errore di scrittura. La nota è sol^2 in mH.
- 24-25 A Chœur: in tutte le voci la legatura si prolunga da 24 verso 25, senza però passare la stanghetta. Si è preferito chiuderla a 25 / I , come in T I nell'analogo 69-70.
- 26 A B = la^2 , a I e a II ; sono da considerarsi errori di scrittura, qui corretti come in Bar, e in mH.
- 26 A, mH Caisse: la parte in origine era uguale alla figurazione di 1-25. Rossini corresse entrambe le fonti.
- 27-41 A Caisse: in un primo momento Rossini aveva pensato ad un altro disegno ritmico per questa sezione, poi corretto.
- 30 A Bar, B: le legature sembrano avvicinarsi all'ultima nota, ma si è preferito uniformarle a quelle di T I e II.
- 38 A I / B: il segno di bemolle, che Rossini dimenticò di riportare, è stato aggiunto da altra mano. In mH il copista interpreta la nota in Bar e B come sol^2 . Quest'interpretazione non è da escludere, anche se quella col lab^2 sembra musicalmente più pregnante.
- 41 A B: l'ultima nota = semicroma, qui modificata in biscroma come nelle altre parti.
- 55-61 A, mH B in origine =



Rossini modificò la parte in tutti e due i manoscritti. Le parole di questa versione primitiva non sono chiare.

N. 2

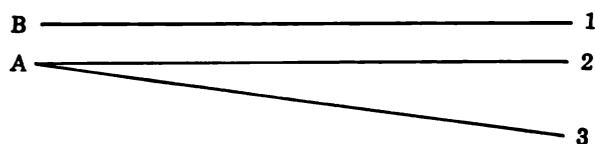
L'ESULE

Fonti

A1

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da un bifolio (A), a cui è stato aggiunto un bifolio di copertina (B), di cui rimane solo il primo folio:



La musica è scritta da f. 2r a f. 3r, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova

l'intestazione di «mano α »: «N° 2 / L'Esule». Sono vuoti ff. 1v e 3v.

La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 27, con dodici pentagrammi per facciata spaziate uniformemente (ma lievemente più spaziate in B). Eccezionalmente, la carta non reca nell'angolo in alto a sinistra il consueto timbro a secco della ditta «Lard-Esnault».

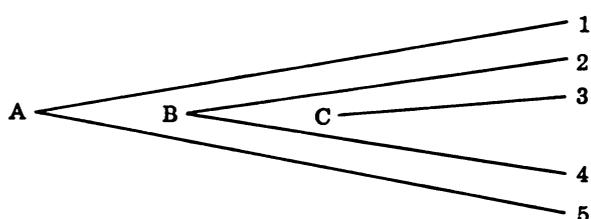
La musica è scritta su quattro sistemi di tre pentagrammi in ogni facciata da f. 2r a f. 3r.

Nel corpo di A1 si trovano diversi segni tracciati da un collaboratore mentre preparava per Rossini una copia che non è stata rintracciata.

A2

Firenze, Conservatorio di Musica «L. Cherubini», B. 3806

L'autografo è composto da un fascicolo di due bifolii (A e B) con un folio singolo (C) al centro:



Su f. 1r, che funge da frontespizio, il compositore scrisse:

«Due Ariette / offerte / a / Giuseppe Torre (autore delle Parole) / In segno di verace stima e di santa amicizia / da / Gioachino Rossini / Passy 20 Agosto 1858.»

La musica segue in quest'ordine:

a) *La lontananza*, che ora figura nel primo volume dei *Péchés de vieillesse* (*Album italiano*) a ff. 1v-3r;

b) *L'esule* a ff. 3v-4v.

È vuoto f. 5.

La carta è di formato oblungo, cm. 34,8 x 26,8, con dodici pentagrammi per facciata spaziate uniformemente.

La musica è scritta su quattro sistemi di tre pentagrammi in ogni facciata da f. 3v a f. 4v.

Un facsimile di A2 fu pubblicato da Riccardo Gandolfi nel volume celebrativo *Nozze Apolloni-Donati* (Firenze, luglio 1898).

Relazione fra le fonti

Il manoscritto di Firenze è certamente una copia di quello di Pesaro, poiché appare privo di cancellature ed è scritto con grafia più precisa soprattutto per quello che riguarda le legature e i segni dinamici. Si può pensare che Rossini, dopo aver scritto i due brani sulle parole dell'amico Torre, li abbia ricopiati per il poeta. La composizione, quindi, deve precedere la data della dedica.

Nella fonte pesarese (A1), tuttavia, si trovano correzioni risalenti a momenti diversi: alcune sono state fatte *prima* della preparazione di A2, e infatti quest'ultimo reca soltanto la versione definitiva; altre sono state fatte *dopo* la preparazione di A2, e quindi non sono riportate in quest'ultima fonte. Poiché Rossini ha apportato correzioni in A1 dopo aver consegnato A2 a Torre, il manoscritto pesarese costituisce la fonte principale di questa edizione.

Le lezioni di A2, tuttavia, sono sempre state prese in considerazione. Esse sono citate nelle Note quando si tratta di versioni anteriori a quelle di A1 o quando presentano informazioni nuove non già implicite in A1.

Nota introduttiva

Titolo

In A1 Rossini scrisse «L'Esule» a capopagina della prima facciata di musica (f. 2r), al centro. A destra aggiunse «N:° 2», poi cambiato in «N:° 3» (forse da altra mano), specificando così la posizione del brano nei *Morceaux réservés*. In seguito un'altra mano aggiunse a matita «N. 2» sulla stessa facciata verso sinistra, cambiando anche l'indicazione sul frontespizio (che è di «mano α »), da «N° 3» a «N° 2». L'ambiguità della doppia numerazione è risolta dalla numerazione del pezzo successivo, *Les Amants de Séville*, che viene indicato solo con N. 3: quindi *L'esule* non può essere altro che il N. 2 dei *Morceaux réservés*. È possibile che in un primo momento Rossini volesse inserire in questo album

entrambe le ariette su parole di Giuseppe Torre, e che poi abbia deciso di lasciare solo *L'esule*.

Il nome del poeta («Parole di Giuseppe Torre») si trova, autografo di Rossini, all'estrema destra del titolo nel margine superiore della prima facciata di musica.

Lo stesso titolo autografo, «L'Esule», si trova in A2.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia di Torre, la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente nella fonte musicale principale (A1), suffraga-

to dalla copia fatta da Rossini per il poeta (A2). Le poche indicazioni rossiniane di punteggiatura sono state integrate dai vari suggerimenti del curatore.

L'esule

Qui sempre ride il cielo[,]
 Qui verde ognor la fronda[,]
 Qui del ruscello l'onda
 Dolce mi scorre al piè[;]
 Ma questo suol non è la Patria¹ mia[.]
 Qui nell'azzurro flutto
 Sempre si specchia il sole[,]
 I gigli e le viole
 Crescono² intorno a me[;]
 Ma questo suol non è la Patria mia[.]
 Le vergini son vaghe
 Come le fresche rose[,]
 Che al loro crin compose
 Amor[,] pegno di fé[;]
 Ma questo suol non è la Patria mia[.]

Nell'Itale contrade
 È una città Regina[,]
 La Ligure marina
 Sempre le bagna il piè[;]
 La ravvisate[?] Ell'è la Patria mia.

¹ In A1 «Patria» è scritto con la lettera maiuscola a 31, 59 e 60, con la minuscola a 18, 44 e 57; in A2 la scrittura è meno chiara, ma la parola è certamente scritta con la lettera maiuscola a 18 e 60. Si preferisce la lettera maiuscola anche per rafforzare l'enfasi di «Itale contrade» e «città Regina».

² A2 = «crescano».

Organico

Rossini così annota i tre righe del primo sistema di musica:

- 1 Canto [chiave di tenore]
- 2 Pianoforte
- 3

Note critiche

7
 A1, A2 ① - ③ / Pf, m.d.: le gambe sono in giù, forse come conseguenza del fatto che in una versione primitiva (corretta in A1 prima della preparazione di A2) la figurazione era scritta una terza sopra. Si sono girate le gambe come nelle analoghe 6 e 21.

12, 25
 A2 ① - ③ / Pf, m.d. = 
 Si tratta della versione originale di A1, mutata in quella definitiva soltanto dopo la copiatura di A2.

15, 28
 A1, A2 ④ - ⑥ / Canto: le due legature di A1 sono fuse in una sola in A2.

16, 29
 A2 ① - ③ / Pf = 
 Si tratta della versione originale di A1, mutata in quella definitiva soltanto dopo la copiatura di A2.

18, 31
 A2 ① - ③ / Pf, m.d. = 
 Si tratta della versione originale di A1, mutata in quella definitiva soltanto dopo la copiatura di A2.

23
 A1 Canto: la legatura prosegue fino a ④; è stata chiusa a ③, come nelle analoghe 10, 14 e 27. In A2 la legatura è più corta anche a 23.

25
 A2 Canto: una legatura è stata aggiunta alla parte vocale, ma non è sicuro che sia di Rossini. Data l'assenza del segno a 12, 25, 36, 38, ecc. in A1 e a 12, 36, 38, ecc. in A2, si è preferito non accoglierla.

36
 A2 ⑥ / Pf, m.d.: le note non sono chiare. Si tratta probabilmente di un'inesattezza di scrittura e non di un'alternativa vera e propria.

37
 A2 Pf, m.d. = 
 Si tratta della versione originale di A1, mutata in quella definitiva soltanto dopo la copiatura di A2.

39
 A2 Pf: la forcella di crescendo inizia già a ⑤.
 47-50
 A2 Pf, m.s.: gli staccati lunghi segnati in A1, ed estesi in questa edizione fino a 60, mancano del tutto in A2.

51
 A1, A2 ④ - ⑥ / Pf, m.d.: in A1 Rossini scrive: 
 Copiando A2, il compositore aggrava l'errore: 

aggiungendo in più nella m.s. un *si*¹ al *si*⁻¹ di A1. Si è preferito seguire la lezione di A1, ma togliendo il *fa*[♯] dalla seconda metà di ④.

52
 A2 ④ - ⑥ / Pf, m.d. = 
 Si tratta della versione originale di A1, mutata in quella definitiva soltanto dopo la copiatura di A2.

53
 A2 Pf: manca il diminuendo chiuso.

56
 A2 Pf: manca il «cresc.».

59
 A2 Canto, Pf: manca l'«animando».

61
 A1 ① / Pf, m.s.: Rossini scrisse originariamente *si*⁻¹ + *si*¹, colla gamba in giù. Quando decise di aggiungere il *si*⁻², dimenticò di eliminare il *si*¹. Si è preferita la lezione di A2,

presumibilmente quella definitiva, $si^{-2} + si^{-1}$, colla gamba in su.

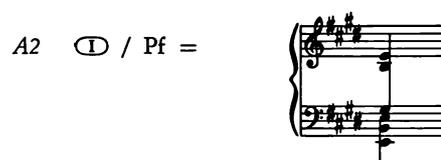
61

A1 Pf = *sf*; sostituito con *sff* come in A2.

62

A1 Canto: la legatura della seconda metà della battuta si estende verso 63. Il termine della legatura è stato posto a 62 / (VI), secondo la lezione inequivocabile di A2.

71



Si tratta della versione originale di A1, mutata in quella definitiva soltanto dopo la copiatura di A2.

N. 3

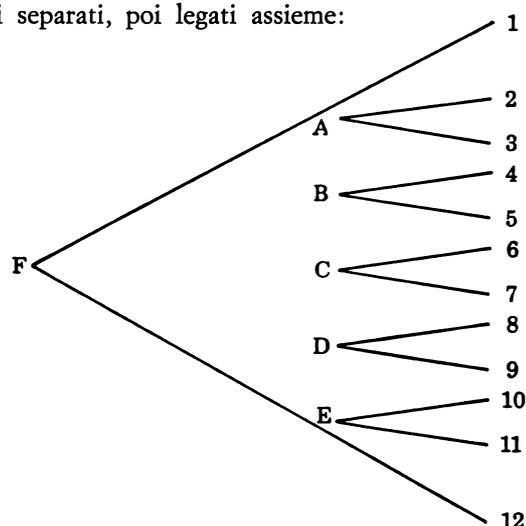
LES AMANTS DE SÉVILLE (TIRANA POUR DEUX VOIX)

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da cinque bifolii (A - E), più un bifolio di copertina (F), i cui due folii sono stati separati, poi legati assieme:



La musica è scritta da f. 2r a f. 11v, ed è firmata «G. Rossini» in calce, dove Rossini indicò anche il nome del poeta: «Paroles d'E. Pacini». Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di Rossini: «Les amants de Seville / Duo». Sono vuoti ff. 1v e 12.

La carta è di formato oblungo piccolo, cm. 27,2 x 18, con dieci pentagrammi per facciata spaziatu uniformemente. La musica è scritta su due sistemi di

quattro pentagrammi in ogni facciata da f. 2r a f. 11v; sono sempre vuoti il primo e l'ultimo pentagramma.

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(18)

Si tratta di una copia manoscritta completa, un fascicolo di tre bifolii, con alcune correzioni autografe e la firma di Rossini. La carta è di formato oblungo, cm. 35,2 x 27,2, con dodici pentagrammi per facciata spaziatu uniformemente. Su f. 1r si trova un titolo: «Les Amants de Séville / Duo». Mani posteriori aggiunsero «Album J / No. 3» e il numero «25», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). La musica segue a ff. 1v-6r; f. 6v è vuoto.

tP

Pesaro, Fondazione Rossini

Si tratta di un altro dei manoscritti autografi di Émilien Pacini conservati alla Fondazione Rossini di Pesaro; contiene la poesia che Pacini scrisse su richiesta di Rossini ed anche alcune correzioni del compositore. Il manoscritto è un bifolio scritto in ff. 1r-2r; f. 2v è vuoto.

A capopagina della prima facciata si trova il titolo: «Les amants de Séville / Tiraña à 2 voix / (Contralto et Tenor)». In calce la firma «Émilien Pacini» e la data «20 Avril 1864».

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse sul frontespizio «Les Amants de Seville / Duo». A capopagina della prima facciata di musica, al centro, ripeté il titolo, aggiungendo a destra: «Tirana, pour deux Voix». A sinistra aggiunse «N:° 3», specificando così la posizione del brano nei *Morceau réservés*. Le stesse informazioni si trovano a f. 1v di mH, il numero di mano di Rossini, il titolo del copista.

Testo

L'esistenza di una fonte supplementare riguardante il testo francese (tP) ha consentito la precisa ricostruzione della struttura poetica.

Per l'edizione del testo si è seguita questa fonte, sempre confrontandola, tuttavia, con il testo presente nell'autografo di Rossini.

Les Amants de Séville
Tiraña à 2 voix
(Contralto et Tenor)

Ensemble

Loin de votre¹ Séville,
Loin de la foule et de la ville,
Dans un séjour tranquille[,]
Calme² et rêveur
Règne le bonheur.
Écoute : c'est la voix, c'est la voix
Du rossignol des bois³.
Les amoureux zéphyr
Y mêlent leurs plus doux soupirs.
Le tendre écho des vallons⁴
Redira nos chansons, nos chansons.
L'amour est là : fuyons !
Je tremble ! Il m'aime ! ... Je t'aime ! Partons !⁵

Elle Solo (contralto)

Ah! malgré vos serments⁶[,]
Hélas ! j'hésite
À fuir si vite.
Dans les plus doux moments
On est trompé par les amants⁷.
Les hidalgos sont légers,
Et leurs discours mensongers ...
De vous dépend tout mon sort : }
C'est à la vie, à la mort !! } *bis*
Que de beaux jours
Brillent toujours
Pour nos amours ! ...

Reprise de l'Ensemble⁸

Lui Solo (Ténor)

Pour mon cœur enivré
Qu'un divin rêve
Enfin s'achève !
Oui[,] tant que je vivrai,
C'est vous, c'est vous que j'aimerai.
Plus de succès, de plaisir !
Je n'ai qu'un vœu, qu'un désir !
Esclave heureux dans vos fers, }
Soyez pour moi l'univers. } *bis*
Mon âme à vous ! ...
Des jours si doux
Luiront pour nous !

Reprise de l'Ensemble⁹

(après la Reprise, au ff^{mo} à la 9^{ème} avant dernière mesure)¹⁰

Pour finir :

Le bonheur nous attend.
Partons ! voici l'instant.
Mon amour est pour moi
La gage de sa foi !
Mon cœur, ma foi,
Mon cœur à toi !!!

¹ In tP Pacini scrisse originariamente «Loin des bruits de Séville»; Rossini stesso ha modificato il verso in tP come qui indicato.

² Nella prima strofa Rossini omette l'ultima vocale di «calme»; l'ortografia è corretta nelle ripetizioni.

³ I versi originali di Pacini sono:
«Tout palpite à la voix, à la voix
Des rossignols des bois.»

Correggendoli in tP, Rossini dimenticò di cambiare la seconda «à» del primo verso in «c'est», ma la sua volontà è evidente.

⁴ Pacini cominciò a scrivere «L'écho plaintif des v»; poi cancellò e scrisse la versione definitiva.

⁵ In tP Pacini scrisse:

C. T. C.

«Je tremble ! je t'aime ! Il m'aime ! ... Partons !»

Nella realizzazione musicale, Rossini cambia l'ordine degli interventi. (Da notare che a 34-35 egli scrisse originariamente «Je t'aime» per C, poi lo cambiò in «Il m'aime»).

⁶ In tP Pacini scrisse originariamente «ce serment», cambiato da Rossini in «vos serments» in tP.

⁷ In tP Pacini scrisse originariamente «un amant», cambiato da Rossini in «les amants» in tP.

⁸ In questa ripresa, che comprende anche il verso «Je tremble ! (ecc.)», Rossini cambia l'ultimo verso (in A) in «Je t'aime».

⁹ In questa ripetizione, Rossini omette gli ultimi due versi.

¹⁰ Da notare che si tratta della nona battuta dalla fine della parte vocale, non di tutto il pezzo.

Organico

Rossini così annota i quattro righe del primo sistema di musica:

- 1 Contralto
- 2 Tenore [chiave di tenore]
- 3
- 4 Piano

Interpretazione della scrittura rossiniana

Nelle parti in duo il testo letterario è scritto solo al contralto. Poiché le parti sono strettamente omoritmiche, l'estensione al tenore della stessa suddivisione in sillabe e delle stesse ripetizioni è assolutamente meccanica. Lo stesso dicasi per le indicazioni dinamiche e agogiche (che pure vengono evidenziate). L'intercambiabilità delle voci rispetto a questo tipo di segni è dimostrata a 65, dove il *ppp* è dato a T e non a C, poiché l'indicazione «In tempo» occupava lo spazio disponibile.

Note critiche

3, 5

A **Ⓘ** / Pf, m.d.: la legatura per la sestina si estende verso **Ⓙ**. Altrove invece (a 7, 32, 34, 36, 38, ecc.) rimane sempre entro **Ⓘ**, interpretazione qui accolta.

16, 72, 131

A Pf: la parte del «rossignol des bois» è stata pesantemente corretta da Rossini, ma non è stato possibile ricostruire la versione primitiva.

- 20 A II - III / Pf, m.d.: la terzina e le due crome che seguono sono collegate; si è uniformata la notazione a 76 e 135.
- 20-21, 76-77, 135-136 A C, T: la legatura in C va assai oltre l'ultima nota della prima battuta, anche se non arriva alla stanghetta. In T è più corta, cioè sembra riferirsi alla sola prima battuta, eccetto che a 76, dove pare accennare ad un prolungamento. La legatura lunga è stata interpretata come originale per C, e poi estesa a T.
- 23 A II - III / Pf, m.d.: le ultime quattro crome sono collegate. La prima è stata separata, come nelle analoghe 79 e 138.
- 40-64 A Rossini mantiene il rigo di T che non canta, segnando quasi sempre le battute vuote con pausa.
- 70, 129 A III / Pf, m.d. = $mi^2 + so^2 + do^3 + mi^2$; è stato ommesso il mi^2 , secondo la lezione dell'analogia 14.
- 76 A II - III / Pf, m.d.: la legatura alla terzina si estende fino a III ; è stata limitata alla sola terzina, come nelle analoghe 20 e 135.
- 96 A II - III / T: in origine le due note di ogni tempo erano scritte così: . Rossini le aveva probabilmente destinate ad altre parole, ma poi, aggiungendo il testo, si rese conto del problema, sciolse le crome e cancellò le legature.
- 96-119 A Rossini mantiene il rigo di C che non canta, segnando sempre le battute vuote con pausa.
- 107, 111 A III / Pf, m.d.: la differenza fra gli accordi riflette la notazione di Rossini; queste lezioni sono presenti anche in mH.
- 109, 113 A III / Pf, m.d.: anche qui la differenza fra le battute riflette la notazione di Rossini; queste lezioni sono presenti anche in mH.
- 120-123 A C: Rossini scrisse tre legature: da 120 a 121, da 121 a 122 e da 122 a 123. Sulla base del passo simile a 63-64, è stata messa una sola legatura lunga. In T, che ha disegno diverso, si conserva la notazione rossiniana.
- 121 A C: Rossini originariamente scrisse «Rallent.» sopra il rigo di questa battuta, poi lo cancellò e lo riscrisse a 122. Da notare che in mH cancellò l'indicazione del copista («Rallent.» a 121) e la riscrisse di proprio pugno a 122.
- 135 A II / Pf, m.d., primo accordo: la nota in basso è scritta male e potrebbe leggersi anche re^3 (come ha fatto il copista di mH). La scelta del do^3 è suggerita dalla lezione delle analoghe 20 e 76.
- 146-150 A Pf: i punti lunghi di staccato nello spazio fra i pentagrammi si ritengono autentici per entrambe le mani; si tratta, infatti, di un'abitudine grafica frequente in Rossini.
- 153 A II - III / Pf, m.d.: una sola legatura prende le prime sei semicrome; è stato continuato il modello esemplificato a 150, 151 e 152.

N. 4

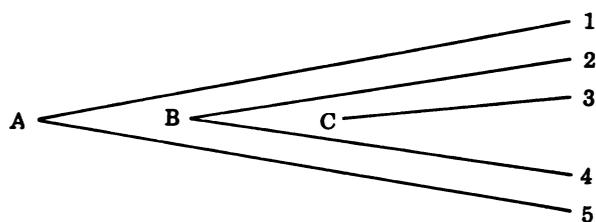
AVE MARIA

Fonti

mP

Pesaro, Fondazione Rossini

Il manoscritto è composto da un fascicolo di due bifolii (A e B), con un folio singolo (C) al centro:



Trascritto da un copista, mP ha alcune correzioni autografe di Rossini ma è privo di una sua firma. La musica è scritta da f. 1v a f. 5v. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione (soltanto in parte di «mano α »): «N° 4 / Ave Maria / Musica del Sig.^r Maestro Cavaliere / G: Rossini».

La carta è di formato oblungo, cm. 35,2 x 27,1, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. La musica è scritta su due sistemi di sei pentagrammi in ogni facciata da f. 1v a f. 5v.

Manca il solito timbro a secco della ditta parigina «Lard-Esnault».

Non si conosce un manoscritto autografo del brano. La fonte principale, mP, fu stesa sotto la direzione del compositore da un copista francese (già responsabile della copia mH12 del *Chœur de chasseurs démocrates*). Vi sono diversi segni e correzioni di mano del compositore:

- 1) la numerazione progressiva nell'Album dei *Morceaux réservés* («N:° 4»), sulla prima pagina di musica;
- 2) la registrazione per Org: «Flutes de 8 e 4 Pieds.» e l'indicazione «legato»;
- 3) una modifica nella parte di S a 13/ II e 45/ II - III (vedi Nota 13, 45);
- 4) l'aggiunta del bemolle prima del so^3 in C a 18/ III ;
- 5) l'aggiunta del bequadro prima del mi^2 in C a 19/ II ;
- 6) l'indicazione «Ped.» nel pentagramma inferiore dell'Org a 20;
- 7) l'aggiunta dell'accento chiuso per T a 21/ IV ;

- 8) l'aggiunta del bequadro per T a 24/ ②;
 9) la nota inferiore in B a 30/ ③ e la legatura che la precede, insieme con la seconda gamba a 31/ ④;
 10) il bemolle per il *la*³ nell'Org a 37/ ⑤;
 11) le legature di espressione nell'Org, m.d., a 40-41;
 12) alcune correzioni di note nella m.s. dell'Org a 52;
 13) la maggior parte dell'Org. a 53/ ⑥ - 59, che sostituisce una versione precedente con meno interventi strumentali (vedi Nota);
 14) correzioni nella parte di B a 66-67, con l'aggiunta del *sib*⁻¹ a 66 e del *mib*¹ a 67;
 15) le chiavi nella parte dell'Org prima di 67;
 16) le indicazioni di «8va» e di «Loco» nella parte dell'Org a 69-73;
 17) gli staccati per Org, m.d., a 78-79.

eHR

Edizione pubblicata da Hutchings & Romer

Si tratta dell'edizione stampata a Londra nel 1873, il secondo dei quattro pezzi della collana *Rossini's Posthumous Works*. La stampa deriva da una copia manoscritta rivista da Rossini che faceva parte di tutto il blocco dei *Péchés de vieillesse* venduti da Olympe Péliissier al «Barone» Grant agli inizi del 1873. Quest'ultimo vendette subito quattro numeri del blocco, tre dei quali appartengono ai *Morceaux réservés*: oltre a questa *Ave Maria*, *Le*

Chant des Titans e *Cantemus*. Non si è potuto rintracciare il manoscritto da cui eHR fu derivato. (Per ulteriori informazioni, si veda la Prefazione e la prima sezione, «Fonti», di questo Commento Critico).

Dopo una prima copertina che reca a caratteri cubitali «Ave Maria, / Rossini.», si trovano diverse pagine di pubblicità per le pubblicazioni di Hutchings & Romer e una copertina comune a tutta la collana. La musica segue a pgg. 1-6, che portano il numero di lastra «H & R. 8422». A capopagina di pg. 1 si legge: «AVE MARIA. / A QUATTRO VOCI.»; e a destra «G. ROSSINI.». Alla fine del brano, a pg. 6, è stato aggiunto l'indirizzo dell'editore: «Hutchings & Romer, 9, Conduit St. Regent St. W.».

Per la presente edizione questa stampa costituisce fonte secondaria, che tuttavia riveste notevole interesse. In particolare appare segnata con cura la parte dell'organo (che qui è indicata: «Organ or Piano.»). Come in mP la notazione è su due righe con l'indicazione «Ped: *» per le note che dovrebbero essere scritte nel rigo del pedale (vedi la Nota introduttiva, «Notazione dell'Orgue»). Le parti vocali, invece, appaiono meno precise nelle indicazioni di fraseggio. A volte i segni di questa stampa confortano le scelte dell'edizione critica, altre volte se ne discostano. Le indicazioni importanti saranno citate nelle seguenti Note.

Nota introduttiva

Titolo

In mP sul frontespizio si legge: «N° 4 / Ave Maria / Musica del Sig.^r Maestro Cavaliere / G: Rossini». La mano è del copista principale, con l'eccezione del «N° 4», scritto da «mano α». Non si trova un titolo sulla prima facciata di musica, ma verso sinistra Rossini stesso aggiunse la numerazione progressiva del brano nel volume dei *Morceaux réservés*, «N:° 4».

Testo

Per la punteggiatura e le maiuscole del testo liturgico, si segue il *Liber Usualis Missae et Officii*, pg. 1861:

Ave Maria

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Organico

Il copista così annota i sei righe del primo sistema di musica:

- 1 Soprano
- 2 Contralto
- 3 Tenore [in chiave di tenore]
- 4 Basso
- 5
- 6 Orgue

Notazione dell'Orgue

Il copista, presumibilmente seguendo l'autografo di Rossini, scrisse le note del pedale con l'indicazione «Ped *» sul pentagramma della m.s. Per chiarire la notazione la parte del pedale è stata scritta in questa edizione in un pentagramma separato, conservando tuttavia i collegamenti grafici del manoscritto. Dove l'interpretazione della scrittura sembra incerta, le scelte saranno discusse nelle Note.

Note critiche

- 3, 7
eHR $\text{III} - \text{IV}$ / Org, m.d.: l'edizione a stampa riporta una versione semplificata, che potrebbe derivare da una variante di Rossini nel manoscritto da cui fu tratto eHR:
- 
- 3, 7
eHR Org: il crescendo corrisponde a $\text{I} - \text{II}$, e arriva a f a III .
- 3, 7, 11
mP Org, m.s., Ped: non è chiaro, a 3 / III , 7 / III e 11 / $\text{III} - \text{IV}$, se le note inferiori debbano essere suonate dal Ped solo o anche dalla m.s. Data la situazione contrappuntistica in questi passi, si è preferito raddoppiare la nota del basso.
- 4
mP Org: il diminuendo si trova fra i due pentagrammi, e inizia a IV ; si è preferito il modello di 8, che segue la posizione dei crescendo a 3 e 7. In eHR manca il diminuendo a 4; quello a 8 inizia a II .
- 5, 9
eHR Org: l'indicazione di dinamica è *pp* in entrambe le battute.
- 7
mP Org: il crescendo inizia a III ; si è preferito il modello di 3, dove inizia a I .
- 10-11
eHR Org: un crescendo inizia a 10 / III , e arriva a f a 11 / I . La diversa posizione di queste indicazioni a 10-11 e a 3 e 7 suggerisce che si tratti di un intervento del curatore di eHR; questi segni dunque mancavano nel manoscritto da cui fu tratto eHR, come pure da mP.
- 12-16
mP S: si trovano due legature, una da 12 / III a 13 / III , l'altra da 14 / I a 16 / IV . La seconda legatura, tuttavia, corrisponde ad una versione primitiva (o un errore di copiatura), corretta in seguito dal copista stesso. Si è conclusa la legatura al punto d'arrivo più logico, 16 / I .
- 13, 45
mP, eHR II / S, T: il copista di mP scrisse S = *mib*³, T = *sol*². Rossini stesso in seguito cambiò S in *sol*³, lasciando tuttavia inalterato T. In eHR si trova la versione definitiva di S, ma anche un cambiamento in T: *sib*² invece di *sol*². Non si può affermare con sicurezza che quest'ultimo cambiamento sia stato operato da Rossini nel manoscritto perduto, ma ciò sembra probabile, data la logica delle parti, i raddoppi armonici, ecc. (La presenza in eHR di un *sol*² in T a 45 / III , invece, è un errore di stampa).
- 22-23
mP S: un cambio di sistema fra queste battute impedisce che la legatura possa continuare fino alla fine della frase, anche se a 22 il segno si estende nel margine destro. La legatura lunga, utilizzata nell'edizione, è quella più logica.
- 25, 61
eHR B: il bemolle è spostato a IV , invece di III (come in mP). Si è preferito dare come testo base la versione di mP, indicando l'alternativa a piè di pagina.
- 25-26
eHR S: il crescendo è collocato sopra 26 / $\text{I} - \text{IV}$.
- 29
eHR S: la forcilla di diminuendo di mP è stata interpretata come accento sul tempo in battere.
- 33
eHR Org, m.s.: il *reb*², che manca in mP, è stato integrato all'accordo, seguendo i modelli di 35, 37, ecc.
- 37
eHR $\text{III} - \text{IV}$ / Org, m.d. = due *do*⁴ invece dei due *mib*⁴ di mP; si tratta sicuramente di un errore.
- 40
eHR $\text{I} - \text{II}$ / Org, Ped = *re*² invece del *sib*¹ di mP.
- 51
mP B: le due ultime note della battuta sono legate. Il segno è stato omissso per consentire la pronuncia della sillaba «-ri».
- 52
eHR II / Org, Ped = *mih*¹, invece del *mib*¹ di mP. Difficile scegliere fra le due alternative. Data la situazione armonica, con la cadenza in *Sol minore*, si è preferita la lezione più cromatica di mP, anche se il passo vocale a 51 potrebbe favorire il *mih*¹.
- 52-53
mP Org, m.s.: il segno qui interpretato come una legatura di valore fra i *re*² (seguendo il modello delle analoghe 20-21) si trova in realtà come una legatura di espressione fra il *fa*² di 52 / IV e il *sol*³ di 53 / I . Probabilmente si tratta di uno sbaglio del copista.
- 53-59
mP Org: in questo passo originariamente l'accompagnamento era costituito da quello attuale della m.d. a 57 / $\text{III} - 58 / \text{I}$ e da quello della m.d. (originariamente m.s., ma con le stesse note) a 58 / $\text{III} - 59 / \text{I}$. Rossini è intervenuto pesantemente in mP, aggiungendo l'accompagnamento per sostenere le voci. La versione definitiva si trova anche in eHR, ma senza il *mib*¹ nella voce inferiore della m.d. a 55 / $\text{III} - \text{IV}$ e con legature un po' diverse da quelle autografe in mP.
- 54-56
mP Il copista scrive «ora» per B (54), T (55) e C (56). La versione corretta del testo, «hora», è presente in mP a 61 e 63. Lo stesso errore si trova, senza correzione, in eHR.
- 56
mP Org, m.d.: la prima nota della parte inferiore sembra *mi*[b]³, ma la lezione non è possibile (cfr. T). Si tratta sicuramente di un segno tracciato frettolosamente da Rossini. Il *re*² è già presente in eHR.
- 57
mP C, B: le due note sono legate. Si è omissso il segno per consentire la pronuncia della sillaba «-strae».
- 60
mP T: la legatura va da I a IV ; il suo termine è stato posto a 60 / III , secondo il modello delle legature in S, che rispecchiano meglio la declamazione del testo.
- 61-62
mP C: una legatura porta da 61 / IV a 62 / I . È stata eliminata per consentire la pronuncia della sillaba «mor».
- 62
eHR II / B = *do*².
- 63
mP S, C, T, B: l'inizio delle legature è segnato fra le prime due note. Data anche la presenza del *f* su II , si è preferito iniziarle a II .
- 66-67
mP, eHR B: le note all'ottava inferiore, aggiunte da Rossini stesso in mP, mancano del tutto in eHR.
- 67
eHR Org: il [*pp*] aggiunto in questa edizione, è derivato dall'inizio del pezzo ed è confermato da eHR. Quest'ultima fonte aggiunge anche *mf* a 71, *f* a 73 (eliminando il crescendo) e *ff* a 74 (invece del *f* di mP). Infine aggiunge un diminuendo a 75 e un accento per Ped a 76 / I . Poiché l'autenticità di queste indicazioni non è accertabile, si è preferito seguire mP.
- 67, 71
eHR $\text{III} - \text{IV}$ / Org, m.d.: da notare un bemolle per il *do*³ a 67 e un altro per il *fa*² a 71. Di queste alterazioni non si trovano tracce in mP.

69-72

mP, eHR Org: in *mP* le note erano scritte all'ottava inferiore:



Rossini stesso aggiunse il segno di «8va» a 69-70 e 71-72, e un «Loco» chiarificatore a 73. Per facilitare la lettura, le note sono state scritte un'ottava sopra.

In *eHR*, il passo presenta alcune differenze:



Poco probabile l'aggiunta di *fa'* e *do'* a 69 / **III** e 70 / **I**, rispettivamente, e di *reb'* a 71 / **III**. Sono stati accolti, invece, *lab'* a 71 / **I** e **III** e *lab'* + *mib'* a 72 / **I**, note che mancano in *mP* ma che sembrano essere divenute essenziali dopo che Rossini spostò il passo all'ottava superiore (cfr. 67-68 e 69-70).

74-75

mP B: le due note sono legate. È stata eliminata la legatura per consentire la pronuncia della sillaba «men».

N. 5

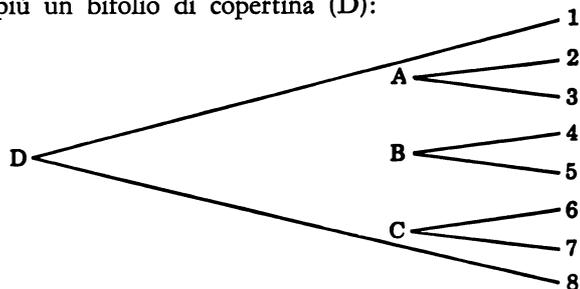
GAMMES
DES MONTÉES ET DES DESCENTES
DEUX GAMMES CHINOISES, SUIVIES
D'UNE MÉLODIE ANALOGUE

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da tre bifolii (A - C), più un bifolio di copertina (D):



La musica è scritta da f. 2r a f. 3r [«Première Montée et Descente»]; da f. 4r a f. 4v [«Deuxième Montée et Descente»]; da f. 5r a f. 5v [«Deux Gammes Chinoises»]; e da f. 6r a f. 7v [«L'Amour à Pékin»]. Tutti i pezzi sono firmati «G. Rossini» in calce. A f. 1r si trova l'intestazione di Rossini per l'intera collezione (vedi sotto). Sono vuoti ff. 1v, 3v e 8.

La carta è di formato verticale, cm. 24 x 31,4, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente.

tBC

Roma, collezione privata Bruno Cagli

Un appunto autografo di Rossini a Émilien Pacini

conserva un «Monstre», cioè una poesia provvisoria sulla quale il compositore preparò la musica della «Mélodie Chinoise» nel 1867 (la data della dedica del brano), senza tuttavia scrivere queste parole in A. Si tratta dell'unica testimonianza conosciuta di una vena poetica del compositore. Successivamente Pacini scrisse la poesia definitiva (data «21 Mars 1868»), che fu infine aggiunta da Rossini all'autografo della «Mélodie Chinoise».

Per la poesia rossiniana, si veda la Nota introduttiva («Testo») a *L'Amour à Pékin*.

tP

Pesaro, Fondazione Rossini

Si tratta di un altro dei manoscritti autografi di Émilien Pacini conservati alla Fondazione Rossini di Pesaro; contiene la poesia che Pacini scrisse su richiesta di Rossini. Il manoscritto è un bifolio con il testo scritto a ff. 1r e 1v; il secondo folio reca soltanto l'intestazione a stampa del «Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts».

A capopagina della prima facciata si trova il titolo: «L'Amour à Pékin / Mélodie chinoise». In calce la firma del poeta («Emilien Pacini») e la data («21 Mars 1868.»), dalla quale si rileva che Rossini dedicò l'autografo del brano a «M:^r Tobart» (vedi sotto) alcuni mesi prima che Pacini stendesse il manoscritto della poesia.

Nota introduttiva

Titolo

Nel frontespizio dell'A (f. 1r) Rossini scrisse: «(Gammes) / Des Montées et des Descentes / Deux

Gammes Chinoises, suivies / d'une Mélodie analogue / Le Tout dédié à mon ami / M:^r Tobart Millionnaire / (Toujours de la Blague) / G. Rossini / 1867».

[A. Première Montée et Descente]

Fonte

Il brano «Montée» occupa quattro sistemi di due pentagrammi (dal terzo al decimo pentagramma) a

f. 2r. Il brano «Descente» occupa cinque sistemi di due pentagrammi (dal terzo al dodicesimo pentagramma) a f. 2v e cinque sistemi a f. 3r (i primi due pentagrammi a f. 3r sono vuoti).

Nota introduttiva

Titolo

Sopra i primi righi di musica (f. 2r), Rossini scrisse «(Montée)» al centro, e «(Pour Album)» a destra e più in basso. Sopra i primi righi della seconda parte (f. 2v), Rossini scrisse «(Descente)» al centro.

Organico

Rossini così annota i due righi del primo sistema di musica di «Montée» e di «Descente»:

1
2 Piano

Note critiche

Montée

1-2

A m.d.: la legatura si estende fino a 2 / III . Tutte le altre legature nei passi analoghi chiudono sul battere della seconda battuta. Data la struttura della frase (si veda, in particolare, 11-12), si è preferito accorciare la legatura a 1-2.

13-17

A Si nota qui la citazione della canzone francese «J'ai de bon tabac dans ma tabatière», che Rossini utilizzò anche in un altro dei suoi *Péchés de vieillesse*, e precisamente nel terzo dei *Quatres Mendians*, «Les Raisins».

Descente

14-33

A Si nota qui la citazione della canzone francese «Malbrouck s'en va-t-en guerre».

18

A Ci sono due forcelle di crescendo, una sopra il rigo superiore, una sotto quello inferiore. Si è preferito unirle in

una sola forcella fra i righi, come ha fatto Rossini stesso a 20.

18-19

A Si notano pesanti correzioni nella parte pianistica, soprattutto nell'armonia della m.s.

22

A Nella m.s. l'ultimo accordo aveva originariamente anche il $\text{sol}^{\sharp 2}$, poi cancellato dall'autore.

31

A Nella m.d. il primo bicordo è scritto con una gamba in su e l'altra in giù. Si è preferito unificarle, per seguire la disposizione di tutta la parte.

32

A Si sarebbe tentati di uniformare la scrittura di III - IV nella m.d. a 20, ma Rossini cancellò proprio il $\text{mi}^{\sharp 2}$ - $\text{la}^{\sharp 2}$ dal rigo del basso per riscrivere le note in chiave di violino: la sua volontà viene quindi rispettata.

32-34

A Gli staccati lunghi in mezzo ai due pentagrammi si ritengono — come di solito — riferiti ad entrambe le mani.

[B. Deuxième Montée et Descente]

Fonte

Il brano «Montée» occupa quattro sistemi di due pentagrammi (dal terzo al decimo pentagramma) a

f. 4r. Il brano «Descente» occupa cinque sistemi di due pentagrammi (dal terzo al dodicesimo pentagramma) a f. 4v.

Nota introduttiva

Titolo

Sopra i primi righi di musica (f. 4r), Rossini scrisse «(Montée)» al centro, e «(Pour Album)» a destra e più in basso. Sopra i primi righi della seconda parte (f. 4v), Rossini scrisse «(Descente)» al centro.

Organico

Rossini così annota i due righi del primo sistema di musica di «Montée» e di «Descente»:

1
2 Piano

Note critiche

Montée

- 8 A ②-③ / $re^3 + fa^3$ nella voce intermedia (m.d.) sono erroneamente scritti come semiminime.
- 12 A Gli staccati in mezzo ai due pentagrammi a ② - ③ si ritengono — come di solito — riferiti ad entrambe le mani.
- 14 A L'ultimo accordo nella m.s. è una cromia; se ne è dimezzato il valore, come nella m.d., e come suggerito dalla pausa precedente (di cromia puntata) nella m.s.

Descente

- 1 A ① / m.d.: Rossini originariamente scrisse un bicordo di crome: mi^2 (gamba in giù) + do^4 (gamba in su), seguito da una pausa di cromia.
- 13 A ① / m.d.: Rossini scrisse originariamente un bicordo

di crome: mi^2 (sul pentagramma inferiore) + do^4 (sul pentagramma superiore), seguiti da una pausa di cromia; poi sostituì questa versione con una pausa di semiminima. Si noti la similarità fra questa correzione e quella già segnalata in Nota 1. La legatura, chiusa entro 12 in questa edizione, si estende in A fino a 13 / ①, come conseguenza della versione originaria.

13-14

A I segni di dinamica si trovano a ②, diversamente da 15 dove il p si trova direttamente a ①. Si confronti anche «Montée», a 9-11, dove i segni sono chiaramente indicati a ①. Se il f a 13 nel «Descente» è musicalmente giustificato a ②, non appare accettabile una differenziazione fra 14 e 15, e si è preferito collocare il mf a 14 su ①.

18-19

A m.d.: sembra che gli accordi conclusivi originariamente fossero = $mi^1 + sol^1 + do^2$ (analogamente alle corrispondenti 14-15 in «Montée»). Quando Rossini corresse la parte, cancellò attentamente il sol^1 , ma lasciò, probabilmente per distrazione, il mi^1 . Questa nota, che è fuori dell'estensione di tutte e due le mani, è stata soppressa.

[C.] I^{re} Gamme Chinoise, Montante et Descendante

Fonte

Il brano «I^{re} Gamme Chinoise» occupa quattro si-

stemi di due pentagrammi (dal terzo al decimo pentagramma) a f. 5r.

Nota introduttiva

Titolo

Sopra i primi righi di musica (f. 5r), Rossini scrisse «(I^{re} / Gamme Chinoise / Montante et Descendante)» al centro.

Organico

Rossini così annota i due righi del primo sistema di musica:

1
2 Piano

[D.] 2^{me} Gamme Chinoise, Montante et Descendante

Fonte

Il brano «2^{me} Gamme Chinoise» occupa cinque si-

stemi di due pentagrammi (dal terzo al dodicesimo pentagramma) a f. 5v.

Nota introduttiva

Titolo

Sopra i primi righi di musica (f. 5v), Rossini scrisse «(2^{me} / Gamme Chinoise / Montante et Descendante)» al centro.

Organico

Rossini così annota i due righi del primo sistema di musica:

1
2 Piano

Note critiche

2, 4, 6, 9-14

A m.d.: una legatura è segnata sopra il pentagramma, come se fosse riferita alla parte superiore, che è costituita da una sola nota per ogni battuta. Evidentemente la legatura s'intende alla parte inferiore della m.d., ed è stata segnata sopra il pentagramma superiore a causa del poco spazio fra

i due righi. A 2, 4, 6 e 9-11 si è quindi assegnata la legatura alla parte inferiore. A 12-14, invece, dove la parte è scritta nel pentagramma inferiore con una propria legatura, le legature sopra il pentagramma superiore divengono superflue e sono state eliminate.

[E.] L'Amour à Pékin Petite Mélodie sur la Gamme Chinoise

Fonti

«L'Amour à Pékin» occupa tre sistemi di tre pen-

tagrammi (dal terzo all'undicesimo pentagramma) di f. 6r; ai ff. 6v-7v Rossini scrisse quattro sistemi per facciata.

Nota introduttiva

Titolo

Sopra i primi righi di musica Rossini scrisse: «(L'Amour à Pékin / Petite Melodie sur la Gamme Chinoise)»; più in basso a destra aggiunse: «(Pour Album)». Il titolo, «L'Amour à Pékin», e le parole sotto la melodia vocale furono quasi certamente aggiunti in un secondo tempo (vedi «Testo» sotto).

Testo

Come già indicato, Rossini scrisse il brano nel 1867 senza le parole e con un titolo generico: «Petite Mélodie sur la Gamme Chinoise». Per aiutarsi nella stesura, il compositore impiegò un testo provvisorio che egli stesso aveva approntato. Inviò poi a Pacini il manoscritto (tBC) di questo testo provvisorio (intitolato: «a E. Pacini / Monstre pour la Melodie / Chinoise . . .») come base sulla quale il poeta poteva preparare un testo definitivo.

Il testo di Rossini è costituito per lo più di strofette di quattro versi. Tuttavia, dato che il compositore scrisse dapprima la musica, la poesia del «Monstre» non è sempre regolare. Accanto al testo del «Monstre» sono state indicate (ipoteticamente) le battute relative nella «Petite Mélodie»:

	Ce n'est pas mal assurément c'est un amour bien innocent	} 5 - 9
1	Oh belle Rose	} 9 - 13
Bis 2	-----	
3	viens me donner	
4	le Baiser d'amour.	
1	Oh sort cruel	} 17 - 21 e 21 - 25
Bis 2	-----	
3	tu m'as flétri	
4	dans le fond du cœur	
4 ^e	Oh sort cruel . . .	25 - 29
	Ce n'est pas mal assurément c'est un amour bien innocent	} 32 - 36
1	Oh belle Rose	} 36 - 40
Bis 2	-----	
3	viens me donner	
4	le Baiser d'amour.	

1	Oh Bonheur	} 40 - 42 e 46 - 48
Bis 2	-----	
	Si je perd[s] ton cœur je vais mourir non je t'aime pour toujours	} 42 - 46 e 48 - 52
1	Dieu quel Bonheur	
Bis 2	-----	

Nel testo definitivo Pacini costruì un racconto amoroso cinese, impiegando parole e anche versi interi del «Monstre» rossiniano. Il manoscritto di Pacini (tP) è datato 21 marzo 1868; soltanto dopo questa data, dunque, Rossini completò la romanza, aggiungendo in A il titolo definitivo («L'Amour à Pékin») e sottoponendo le parole alla linea melodica.

L'esistenza di una fonte supplementare riguardante il testo definitivo (tP) ha consentito la precisa ricostruzione della struttura poetica.

Per l'edizione del testo si è seguita questa fonte, sempre confrontandola, tuttavia, con il testo presente nell'autografo di Rossini.

L'Amour à Pékin
Mélodie chinoise

Mon cœur blessé gémit tout bas :
Le bien[-]aimé ne revient pas.
Sur notre terre
Portant la guerre
Il vint un jour . . .
Je connus l'amour.
D'un grand Pays nommé «la France»
Le Mandarin
Le rappelle¹ au loin.
Il n'est pour moi qu'une espérance :
Suivre son sort
Ou sinon la mort !
O fils vaillant
De l'Occident[,]
Je l'aime² tant !
Je l'aime tant !³
Beau Pays bleu des fils du ciel[,]
Ton air pour moi devient mortel.
Céleste Empire
Que l'on admire[,]
Plus rien de toi
S'il n'est pas à moi.
bis

Bien[-]aimé ! Si je perds ton cœur[,]
 Mort et malheur !
 Ton amour c'est le bonheur[.]⁴
bis
 Bien[-]aimé ! Si je perds ton cœur
 Mort et malheur !
 Ton amour c'est le bonheur,
 Oui ! le bonheur[,]
 Oui ! le bonheur.
 Émilien Pacini
 21 Mars 1868.

¹ Rossini scrive erroneamente «rapelle»; l'ortografia è corretta in tP.

² Nei versi di Pacini in tP si trova ben due volte «Je t'aime tant», ma Rossini ha scritto in A «Je l'aime tant», versione qui accettata.

³ Alla fine della strofa, Rossini scrive un punto semplice; si è preferito il punto esclamativo di tP.

⁴ Pacini aggiunge una ripetizione di «Le bonheur» come verso successivo, ma due «x» (forse di Rossini) indicano che questa ripetizione non figurerà nella musica.

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica:

- 1 Contralto
- 2 Piano
- 3 Piano

Note critiche

1 A Pf, m.d.: Rossini scrisse uno staccato lungo all'ultima nota, indicazione che non ricomparirà nelle successive presentazioni di questa figura (2, 3, 13-15, 52, 54). Piuttosto che estendere lo staccato a tutti i passi analoghi, si è preferito considerarlo un'idea che Rossini poi ha rifiutato, sopprimendolo anche a 1.

17, 18, 21, 22 A Pf: Rossini scrisse un'abbreviazione (accordo di minima puntata, col taglio) per le ultime sei crome. Si è preferito sciogliere l'abbreviazione per evidenziare meglio l'articolazione della battuta. Rossini usò anche l'abbreviazione della semiminima puntata, col taglio, a 19 e 23 / (III) - (IV), a 27 / (IV) e 28 / (II) e (IV), sempre nella m.d. Tali abbreviazioni sono sempre state sciolte.

20-24 A Pf: dopo gli staccati lunghi a 17-18 e quelli normali a 19, Rossini smise di scrivere tali indicazioni a 20-24. Il

proseguito della frase, tuttavia, richiede un'articolazione simile a quella qui suggerita fra parentesi quadre.

23 A C: le prime due note sono legate, ma la legatura di valore non consente una buona declamazione del testo, aggiunto successivamente da Rossini. Anche a 19 Rossini aveva scritto una legatura di valore per le prime due note di C, ma poi la cancellò.

27-28 A Pf: Rossini aveva scritto originariamente *smorz.* all'inizio di 27 e *p* all'inizio di 28; poi cancellò ambedue le indicazioni per aggiungere invece i segni definitivi, qui accolti.

29-30 A Pf, m.s.: Rossini scrisse due legature, la seconda comprendente le ultime due note. Siccome le due mani procedono in ottava, si sono unite le due legature in una, seguendo il modello della m.d.

N. 6

LE CHANT DES TITANS

Le Chant des Titans esiste tuttora in due versioni: una per quattro voci di basso all'unisono con accompagnamento di «piano» ed «harmonium (*ad libitum*)» e una per orchestra.

Secondo il Radiciotti (*Gioacchino Rossini*, vol. II, pgg. 431-432), il pezzo «in origine era stato scritto per una sola voce di basso con semplice accompagnamento di piano su versi italiani esprimenti altri concetti e sentimenti», cioè le note strofe metastasiane *Mi lagnerò tacendo*, «che il Rossini musicò appositamente per un suo intimo amico e distintissimo dilettante di canto, il Conte Pompeo Belgioioso di Milano». Di questa versione non si sono trovate tracce, ma la struttura poetico-melodica del brano corrisponde all'ipotesi del Radiciotti.

Il passaggio successivo nella storia di questo brano resta incerto: secondo il Radiciotti, il *Mi lagnerò tacendo* scritto per il Conte Belgioioso «fu dall'autore rimpastato e ridotto per quattro voci di basso

all'unisono con accompagnamento di grande orchestra» e successivamente «il Maestro vi fece adattare da Emiliano Pacini un canto di guerra dei Titani che danno l'assalto all'Olimpo:

Guerre ! Massacre ! Mort ! Carnage !
 Fils de Titan, que votre rage
 Venge enfin un trop long outrage
 Par le glaive exterminateur.
 Hypérion ! Cœlus ! Polyphème ! Encelade !
 Tous, du ciel tentons l'escalade
 Pour en chasser l'usurpateur.
 À Jupiter malheur !
 Marchons ! La foudre même
 Sur le tyran suprême
 Lançant son anathème,
 Retombera.
 L'Olympien soucombera.
 En guerre !
 Pour renverser le maître du tonnerre,

Entassons les monts de la terre,
Pélion sur Ossa,
Atlas sur Etna.
En guerre !
À nous le feu, le fer !
Gloire à Titan, à notre père !
Mort, mort à Jupiter !»

Radiciotti non indica la fonte da cui trae questa poesia, che — benché simile — non corrisponde a quella della partitura, né alla metrica di essa.

Inoltre egli non prende in considerazione il fatto che il presunto *Mi lagnerà tacendo* era già diventato *Le Chant des Titans* prima di essere strumentato. È quanto si apprende da due lettere al Belgioioso. Nella prima (19 febbraio 1862), il cui autografo si trova alla Pierpont Morgan Library di New York, si legge: «ti giuro non potermi dar pace il sentire che tu non abbi ricevute le piccole modificazioni per *Il Canto dei Titani*». Nella seconda (19 aprile 1862), il cui autografo fu pubblicato in facsimile nel volume di Lodovico Settimo Silvestri, *Della vita e delle opere di Gioachino Rossini* (Milano, 1874), il compositore rivela di più: «*Il Canto dei Titani* furono [sic] rimpastati e istrumentati, e colla tua venuta ti farò vedere le piccole modificazioni avvenute per la solenne [sic] esecuzione». Ciò prova l'esistenza di una versione cameristica (si tratta certamente della versione qui stampata) con le parole di Pacini, versione di cui dà notizia anche un cronista dell'epoca (si veda la Prefazione), precedente rispetto a quella strumentale datata «Passy. 15 Sept. 1861». Quest'ultima fu eseguita il 22 dicembre 1861 in occasione di un concerto organizzato per raccogliere i fondi necessari alla costruzione di un monumento celebrativo per Cherubini a Firenze.

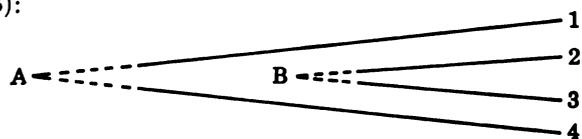
Benché nel suo *Catalogue dei Morceaux réservés*, conservato nella collezione dei Fonds Michotte di Bruxelles (si veda la Prefazione), Rossini citi questa composizione come scritta «pour quatre voix de Basses, à l'Unisson G.de Partition», nell'Album pesarese si trova a questo punto soltanto la versione per voci, pianoforte ed harmonium. Si è preferito accettare la versione originale, cameristica, in questo volume, collocando quella strumentale nella Sezione Quarta dell'edizione critica, *Inni e Cori*.

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo appare oggi formato da quattro folii singoli, che con ogni probabilità facevano originariamente parte di un fascicolo di due bifolii (A e B):



Essi sono seguiti da due bifolii singoli, uno con la parte dell'«Harmonium», l'altro con le parti di Fg III e IV della versione strumentale. Nella partitura principale, per voci e pianoforte, la musica è scritta da f. 1v a f. 3v, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di Rossini (vedi sotto). È vuoto f. 4. Nella parte di Harmonium la musica è scritta da f. 1v a f. 2v. A f. 1r si trova l'intestazione di Rossini (vedi sotto).

La carta della partitura principale è di formato oblungo, cm. 35,1 x 27, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. Rossini ha impiegato quattro sistemi in ogni facciata da f. 1v a f. 3r; la composizione si conclude a f. 3v dopo un solo sistema. Anche la carta della parte di Harmonium è di formato oblungo, con le stesse dimensioni, ma con dieci pentagrammi per facciata nella disposizione per pianoforte solo. La musica è scritta su cinque sistemi da f. 1v a f. 2r; la parte si conclude a f. 2v dopo un solo sistema.

eHR

Edizione pubblicata da Hutchings & Romer

Si tratta dell'edizione stampata a Londra nel 1873, il quarto dei quattro pezzi della collana *Rossini's Posthumous Works*. La stampa deriva da una copia manoscritta rivista da Rossini che faceva parte di tutto il blocco dei *Péchés de vieillesse* venduti da Olympe Pélissier al «Barone» Grant agli inizi del 1873. Quest'ultimo vendette subito quattro numeri del blocco, tre dei quali appartengono ai *Morceaux réservés*: oltre a questo *Chant des Titans*, *Ave Maria* e *Cantemus*. Non si è potuto rintracciare il manoscritto da cui eHR fu derivato. (Per ulteriori informazioni, si veda la Prefazione e la prima sezione, «Fonti», di questo Commento Critico).

Dopo una prima copertina che reca in caratteri cubitali «The / Song of the Titans, / Rossini.», si trovano diverse pagine di pubblicità per le pubblicazioni di Hutchings & Romer e una copertina comune a tutta la collana. La musica segue alle pgg. 1-9, che portano il numero di lastra «H & R. 8424.». A capopagina di pg. 1 si legge: «LE CHANT DES TITANS / THE SONG OF THE TITANS»; a sinistra «English Words by / FRANCES RIDLEY HAVERGAL.», e a destra «Composed by / G. ROSSINI.». Alla fine del brano, a pg. 9, è stato aggiunto l'indirizzo dell'editore: «Hutchings & Romer, 9, Conduit St. Regent St. W.».

Il testo inglese si apre con le parole: «Fury! Destruction! Defiance! / Sons of the Titan, arise!» La parte del canto è per «Voix de Basses à l'unisson», cioè per Coro e non per quattro voci solistiche, come viene indicato nel manoscritto autografo

e in altri documenti dell'epoca. L'accompagnamento è affidato al solo pianoforte. Per la presente edizione questa stampa costituisce fonte secondaria,

che tuttavia riveste qualche interesse. Le differenze di rilievo saranno citate nelle seguenti Note.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse a capopagina della prima facciata di musica (f. 1v), al centro, soltanto la numerazione progressiva del brano nei *Morceaux réservés*: «N:° 6». A destra indicò il nome del poeta: «(Paroles d'E. Pacini)». Sul frontespizio (f. 1r) lo stesso Rossini scrisse il titolo: «Le Chant des Titans / (Encelade, Hypérion, Cœlus, Polyphème / 4 fils de Titan, le Frère de Saturne) / Avec Accompagnement de Piano et d'Harmonium / Pour Quatre Voix de Basses — de haute Taille Soli / a L'Unisson», aggiungendo in alto verso la destra: «Harmonium (ad libitum) a la fin.». Di pugno di Rossini anche il frontespizio (f. 1r) della parte di Harmonium: «[a destra:] Harmonium / [al centro:] Le Chant des Titans».

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia di Pacini, la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, assente del tutto nella versione per canto, pianoforte ed harmonium, è desunta dalla versione del brano in partitura che, sotto questo aspetto, è particolarmente precisa.

Le Chant des Titans

Guerre ! massacre ! carnage !!
Fils de Titan du courage !
Il faut punir tant d'outrage¹

De notre bras vengeur !
Hypérion, Encelade,
Tombe l'usurpateur !
Du ciel tentons l'escalade !
À Jupiter malheurs !!
La foudre même,
Lançant son anathème,
Sur le tyran suprême,
Frères[,] retombera.

Haine à ce Dieu téméraire !
Nous défions son tonnerre !
Roulons les monts de la terre[,]
Pélion sur Ossa !
Braves Titans[,] à la guerre !
L'Olympien fuira.
Ce roi du ciel succombera.
Gloire à Titan notre père !
À nous le feu ! le fer !
La mort à Jupiter !!

¹ Rossini scrive «outrage» sia in A sia nell'autografo della versione strumentale.

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica nel manoscritto principale:

1 4^e Voix de Basses / (Soli) a L'unisson
2
3 Piano

Note critiche

1 *eHR* L'indicazione del tempo = «Andante maestoso», probabilmente un errore per l'«And.^{mo} maestoso» originale.

1, 3, 5, 11-30
A Pf, m.d.: la lunghezza della prima legatura non è uniforme, tuttavia nella maggior parte dei casi in queste battute (ed altrove nella composizione) essa comprende chiaramente la prima semicroma. La presenza degli staccati lunghi a partire dalla seconda semicroma conferma la volontà del compositore di mantenere la stessa articolazione anche dove la legatura è più corta. In *eHR*, tuttavia, la legatura comprende soltanto la terzina.

2 A III / Pf, m.s.: la croma reb^{-1} è scritta con un taglio in più, come se fosse si^{-2} .

2, 4, 6, 70, 72, 74
A Har: gli *sf* \Rightarrow che Rossini scrisse al di sopra del rigo superiore per ragioni di spazio, sono stati spostati fra i due rigi per coerenza grafica.

13 *eHR* Pf, m.d.: l'ultima nota = si^2 ; si tratta probabilmente di un errore per il so^2 di A.

16-17
A B: si notano tracce di cambiamenti importanti nel testo poetico, ma non è stato possibile ricostruire la versione originale.

27 *eHR* Pf, m.s.: la nota si^{-1} si trova in ambedue gli accordi. L'armonia che ne risulta è poco probabile anche senza la parte d'harmonium (si veda il do^3 nella m.d. a III); nel contesto armonico dell'harmonium, invece, il si^{-1} è da ritenere un errore.

28 *eHR* Pf, m.d.: l'ultima nota di III e la penultima nota di III = so^2 , note erronee per i fa^2 di A.

28-29, 30-31
eHR B: «malheur». Si è preferita la forma plurale, presente in A come nell'autografo della versione strumentale del brano.

32
A Har: Rossini scrisse tre staccati lunghi fra i rigi, intendendoli validi per entrambe le mani. Sono stati estesi anche alla simile 34.

- 33 eHR ① / Pf, m.s.: nel secondo accordo si trova anche il *mib*¹; si tratta sicuramente di un errore di lettura, forse già presente nel manoscritto da cui fu tratto eHR.
- 35 eHR Pf: ③ - ④ / una forcella di crescendo copre la seconda metà della battuta. Anche se la situazione musicale è simile a quella di 37 / ③ - ④, è significativo che nella parte di Har in A Rossini, dopo aver scritto questa forcella a 35, l'ha cancellata. Si è dunque preferito lasciare 35 senza forcella.
- 42-48 A Pf: correggendo la parte della m.s., Rossini cancellò anche la maggior parte degli staccati lunghi originariamente scritti sotto le semicrome della m.d. Poiché essi sono presenti nella versione strumentale e nel passo analogo a 11-30, è probabile che Rossini li abbia cancellati inavvertitamente, perciò sono stati reintegrati in questa edizione.
- 44 eHR ② / Pf, m.d.: nell'edizione a stampa si trovano dei bemolli per il *la*² + *la*³; questi accidenti non trovano riscontro nell'A, né nella stesura strumentale, e non sono stati accolti in questa edizione.
- 49 A Har: la cromata del primo gruppo è erroneamente scritta come una semicroma.
- 49-50 A Pf: che questa serie di staccati lunghi scritta da Rossini sia da considerarsi valida per entrambe le mani (cfr. Nota 32) è dimostrato dal fatto che a 49 i primi due segni, validi solo per la m.s., sono scritti più in basso degli altri.
- 50-54, 59-64 A Pf: il gruppo di quattro semicrome a ② e ④ è in grafia abbreviata (con l'eccezione di 54 / ④). Data la presenza degli staccati lunghi, espliciti a 50 / ② (m.s.) e impliciti altrove, si è preferito sciogliere l'abbreviazione.
- 56 A ③ / Pf, m.s.: il primo bicordo di crome sembra portare un accento: si tratta probabilmente ancora di uno staccato lungo (tracciato frettolosamente), come chiarisce la analoga 65.
- 57 eHR ③ - ④ / Pf, m.s.: gli ultimi tre bicordi = *sol*¹ + *re*²; si tratta di un'anticipazione erronea della notazione di 58.
- 59-68 A Har: queste battute sono il «Bis» di 49-58. Nella partitura principale, invece, dove il testo è diverso nella ripetizione, tutto il passo è scritto per esteso una seconda volta.
- 59 A ① / Pf, m.s.: dopo il bicordo sul battere si trovano solo tre *mf*² (semicrome); si tratta di un errore di Rossini, che ha tralasciato i *do*² (cfr. 49). La versione di questa edizione è già presente in eHR.
- 63 A Pf, m.d.: la prima legatura è più lunga del solito e abbraccia anche la seconda semicroma; è stata uniformata al resto del passo.
- 64 A Pf, m.s.: il primo bicordo era originariamente *fa*^{#1} + *fa*^{#2}; il *fa*^{#1} è ancora molto evidente.
- 76 eHR ④ / Pf, m.s.: l'edizione inglese aggiunge *si*⁻¹ all'ultimo accordo. La lezione sembra poco probabile e non è stata accolta in questa edizione.
- 77 eHR Pf, m.d.: manca il *fa*² in tutta la battuta.
- 77-78 A Pf: in queste battute Rossini impiegò per le semicrome varie abbreviazioni. Data la presenza degli staccati lunghi, si è preferito scioglierle.

N. 7

PREGHIERA
(PER OTTO SOLE VOCI)

Non esiste un autografo completo di questo pezzo, né della versione italiana (N. 7 dei *Morceaux réservés*) né della versione francese (N. 7a). Le fonti più autorevoli sono due manoscritti: uno (mP) con testo italiano, l'altro (mH) con testo francese. In tutti e due i copisti (diversi nelle due fonti) prepararono le parti vocali senza testo; successivamente Rossini aggiunse le parole, apportando anche vari cambiamenti musicali.

Si potrebbe ipotizzare che il manoscritto autografo (oggi scomparso) utilizzasse un testo differente da quelli presenti in mP e mH. Un esame della musica rende credibile l'ipotesi che questo testo originario fosse il solito *Mi lagnerò tacendo* metastasiano. Ciò si può ricavare non solo dalla struttura della prima strofa della versione italiana (una quartina di settenari), ma anche dal modo in cui Rossini musicò la parola «Signor» («Signore») nella seconda strofa; in questo punto è possibile intuire la presenza del testo originale, «Crudel!» («Crude-

le!»). Inoltre, la versione originaria della musica per i versi «a te non s'alzi invan» e «rattempra il nostro duol» (cambiata successivamente da Rossini in mP — si veda 18-20 nella Nota 16-20 e 22-24 nella Nota 20-24) mostra una declamazione concepita — con tutta probabilità — per il verso metastasiano «Farmi penar così». Non si tratterebbe dell'unico pezzo a quattro parti vocali scritto originariamente sul testo *Mi lagnerò tacendo*; la stessa situazione si verifica per *I gondolieri*, il primo numero nell'*Album italiano*.

Un confronto fra i due manoscritti, mP e mH, ci permette di ricostruire la storia delle due successive versioni di questa composizione.

a) Sembra che il copista di mP abbia lavorato direttamente sulla base dell'autografo scomparso. In questa copia Rossini scrisse il testo italiano, fece un primo gruppo di correzioni nelle note e nell'articolazione, e aggiunse indicazioni di dinamica.

b) Un altro copista, lavorando direttamente sulla base di mP, preparò mH senza le parole, incorporando il primo gruppo di cambiamenti fatto da Rossini in mP.

c) Successivamente il compositore scrisse il testo francese in mH, apportando due ulteriori gruppi di cambiamenti musicali: il primo gruppo riguarda entrambe le versioni (da lui stesso riportato nei due manoscritti), il secondo riguarda soltanto la versione francese. In questa fase Rossini progettò l'inserimento della versione francese come N. 10 dell'*Album français* (vedi le Note a N. 7a).

d) Infine Rossini cambiò avviso e decise di collocare il pezzo (nella versione italiana) nei *Morceaux réservés*.

Seguendo la volontà dell'autore, questa edizione colloca la versione italiana, «Tu che di verde il prato», nei *Morceaux réservés* (N. 7). La versione francese, «Dieu, créateur du monde», si trova in Appendice (N. 7a).

In queste Note si daranno notizie sia dei cambiamenti musicali fatti da Rossini in mP (e poi riportati dal copista nella stesura di mH), sia di quelli che Rossini operò in entrambi i manoscritti. Per le notizie riguardanti i cambiamenti apportati dall'autore unicamente alla versione francese (mH), si veda il Commento Critico a N. 7a.

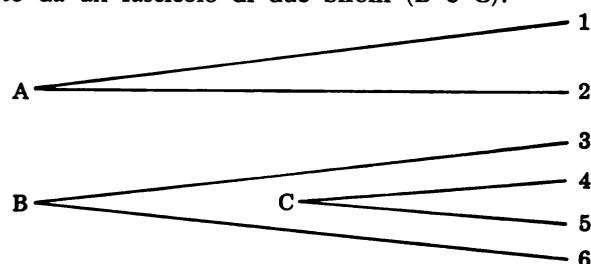
Fonte

mP

Pesaro, Fondazione Rossini

Come è già stato accennato, per la parte musicale il manoscritto fu steso da un copista. In seguito Rossini aggiunse il testo italiano, apportò correzioni, aggiunse indicazioni di dinamica e firmò il pezzo «G. Rossini» in calce.

Il manoscritto è composto da un bifolio (A), seguito da un fascicolo di due bifolii (B e C):



La musica è scritta da f. 2r a f. 6r. Nel frontespizio a f. 1r si legge: «N 7 / Preghiera», «N 7» (a matita) di mano posteriore, il titolo di mano di Rossini. Sono vuoti ff. 1v e 6v.

La carta è di formato oblungo, cm. 35,2 x 27,2, con dieci pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. A f. 2r il copista ha impiegato due sistemi di quattro pentagrammi, lasciando i primi due righe per il titolo. Da f. 2v a f. 6r il copista ha impiegato ancora due sistemi di quattro pentagrammi in ogni facciata, con il quinto e il decimo rigo sempre vuoti.

Nota introduttiva

Titolo

In mP Rossini aveva scritto originariamente a capopagina della prima facciata di musica, al centro: «Prière a 8 Voix d'Hommes Prière / (Preghiera per Otto Sole Voci)». A destra il compositore aveva aggiunto «N:° 10», specificando così la posizione del brano nell'*Album français* (si vedano le Note a N. 7a). Dopo che Rossini decise di inserire la versione italiana nei *Morceaux réservés*, cancellò il titolo francese e cambiò il numero da «10» a «7», specificando così la posizione del brano nei *Morceaux réservés*.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia italiana, di autore ignoto, la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in mP. Il curatore ha suggerito delle integrazioni alle poche indicazioni rossiniane di punteggiatura.

Preghiera (per otto sole voci)

Tu che di verde il prato
Vesti e i giardin di fiori[,] ¹
Tu che di dolci umori
Sempre fecondi il suol[,]
Signor[,] ² la mesta prece
A te non s'alzi invano[,] ³
Ma porgi a noi la mano[,]
Rattempra ⁴ il nostro duol.

¹ A 12 Rossini usa la forma tronca, «fior».

² Per ragioni musicali è presente anche la forma piana, «Signore». A 26 (Bar) Rossini prima scrisse «Signor», la forma tronca, poi aggiunse a 27 l'ultima sillaba. A 54-55 (Bar), 55-56 (Bar) e 57-58 (Bar e B), Rossini scrisse per errore «Sigor»: a 54-55 e 55-56, si tratta di correzioni incomplete di un testo originario, «porgi».

³ Nella fonte musicale si trova sempre «invano». In questa edizione della poesia si è adottata la versione piana per ragioni di rima.

⁴ Nella fonte musicale «rattempra» fino a 76-82, dove appare l'ortografia corretta.

Organico

Rossini stesso così annota i quattro righi del primo sistema di musica:

- 1 2 Tenor [I] [chiave di tenore]
- 2 2 Tenor [II] [chiave di tenore]
- 3 2 Baryton
- 4 2 Basse

Note critiche

- 1 *mP* L'indicazione di tempo, «And.^{mo}», di mano di Rossini in *mP*, è di mano del copista in *mH*.
- 2 *mP* B: le due note sono legate. Interpretata alla lettera, la legatura assumerebbe il significato di legatura di valore, impedendo la pronuncia della seconda sillaba. La situazione si ripresenta identica diverse volte. Evidentemente Rossini intendeva dare a queste legature un valore espressivo *sotto-voce*, e si è rispettata la sua notazione.
- 2, 39, 67 *mP* Bar in origine = fa^2 (minima) - re^2 (croma), corrette da Rossini (anche in *mH*).
- 4 *mP* III / T I: la nota, in origine scritta troppo in alto dal copista, fu chiarita da Rossini come re^3 . Il compositore aggiunse anche il bequadro. In *mH* il copista seguì la versione definitiva.
- 6, 43, 71 *mP* I - II / Bar in origine = fa^2 - la^2 (due semiminime), mentre B = fa^2 (minima), corrette da Rossini. (Il copista di *mH* seguì la versione definitiva). Le legature in Bar abbracciavano originariamente soltanto le due semiminime, senza arrivare a III. A 43, tuttavia, Rossini stesso nella versione definitiva allungò la legatura fino a III, modello accolto sempre in questa edizione.
- 7, 44 *mP* III / T II = in origine re^3 - si^2 . (In *mH* il copista seguì la versione definitiva).
- 7, 44, 72 *mP* II / B: Rossini aggiunse tutti e tre i bequadri per fa^2 . (Il copista di *mH* seguì la versione definitiva).
- 8, 45 *mP* T I: Rossini aggiunse *mf* > sopra il pentagramma (anche in *mH*).
- 12, 49 *mP* T I: Rossini aggiunse il bequadro al mi^3 . (In *mH* è scritto dal copista).
- 14 *mP* III / T II: Rossini aggiunse l'accento verticale (anche in *mH*).
- 14-15 *mP* T I: sono di Rossini i due bequadri (per il re^3 a 14 / I e il do^3 a 15 / I). (In *mH* il primo è di mano del copista, il secondo è di Rossini).
- 15 *mP* II / Bar: prima nota in origine = re^2 , cambiata da Rossini in $do^{\sharp 2}$. (In *mH* il copista seguì la versione definitiva).
- 16-20 *mP* Il passo tracciato in origine dal copista di *mP* era abbastanza diverso:

Le due parti di ciascuna voce sono divise soltanto nelle ultime due battute (86-87). Infatti, i «2» nell'organico sembrano essere stati posti successivamente.

First system of musical notation showing four staves: T.I, T.II, Bar., and B. The notation includes notes, rests, and slurs. The lyrics are: Si - gnor, — la me.sta pre - ce a — tenon'sal - zii.n.van,

Rossini fece una prima correzione (ripresa dal copista di *mH*):

Second system of musical notation, showing corrections. The notation includes notes, rests, and slurs. The lyrics are: Si - gnor, — la me.sta pre - ce a — tenon'sal - zii.n.van,

Successivamente apportò altre correzioni a 18-20 per raggiungere la forma definitiva. Questo secondo gruppo di correzioni è di sua mano in entrambi i manoscritti. (In T II a 19 / II la terza nota, in origine fa^3 , e così riportata dal copista in *mH*, fu prima cambiata da Rossini in entrambi i manoscritti in do^3 , poi nella versione definitiva in la^2).

Facendo le ultime correzioni, Rossini non ha eliminato (né in *mP* né in *mH*) l'accento sulla seconda nota della terzina a 19 / II. Dato che la versione definitiva della declamazione esclude la presenza di un accento su questa nota, si tratta sicuramente di una dimenticanza.

Da notare infine che in *mH* (ma *non* in *mP*) Rossini cambiò la seconda nota di T I a 18 / I, da la^2 in fa^2 . Anche se si tratta di un emendamento efficace, che permette di evitare l'unisono di T I e T II, si è preferito mantenere l'integrità delle due versioni.

- 19 *mP* I - II / T I: una legatura, aggiunta da mano posteriore, copre le prime tre note. Si è preferito estendere la legatura autografa di Bar, collocata sopra le prime due note di II.
- 20 *mP* T I: il *pp* sopra il pentagramma è di mano di Rossini. (In *mH* il segno è del copista).
- 20-24 *mP* Come a 16-20 (vedi Nota), il passo tracciato in origine dal copista di *mP* a 20-24 era abbastanza diverso:

Rossini fece una prima correzione (ripresa dal copista di mH):

Successivamente aggiunse la legatura in T I a 21 / (II) - (III) e apportò altre correzioni a 22-24 per raggiungere la forma definitiva. Questo secondo gruppo di correzioni è di sua mano in entrambi i manoscritti. Prima di trovare la soluzione definitiva per Bar a 22-24 in mP, Rossini tentò altre stesure, ora non più leggibili; queste versioni intermedie non appaiono in mH.

Da notare infine che in mH (ma non in mP) Rossini cambiò la seconda nota di T I a 22 / (I), da *fa* in *re*. Anche se si tratta di un emendamento efficace (simile a quello operato da lui in mP a 18), che permette di evitare l'unisono di T I e T II, si è preferito mantenere l'integrità delle due versioni.

24-28

mP Anche per queste battute la storia compositiva è piuttosto complicata. La versione originaria tracciata dal copista =

Quando Rossini aggiunse le parole italiane, fece anche alcuni cambiamenti musicali:

- a) in T I eliminò i bequadri superflui per *sf*, ultima nota di 25 e 27;
- b) in T II eliminò i bequadri superflui per *sf*, prima nota di 25 e 27;
- c) in B scrisse una prima versione:

poi cambiò la parte, portandola a quella definitiva. Successivamente modificò la parte di T II (piuttosto goffa

nel movimento per evitare il raddoppio del terzo grado, *do*³, a 26 / (I) e 28 / (I) da

in

cancellando il testo superfluo. Quest'ultima è la versione che fu poi ripresa dal copista per mH.

Ancora più tardi, Rossini tornò a T II in mP, restaurando il testo e la declamazione della versione originale, ma apportandovi la nuova linea melodica che diventerà quella definitiva per N. 7. Il compositore stesso riportò questa modifica in mH. Infine Rossini fece ulteriori cambiamenti in T II, Bar e B in mH. Dal momento che questi cambiamenti riguardano solo la versione francese, essi saranno discussi nelle Note a N. 7a.

25-26

mP T I, T II, B = «Signor la *nostra* prece»; ma altrove nel pezzo il verso è sempre «Signor la *mesta* prece» (cfr. 17-18 e 46-47). Si tratta quasi sicuramente di una confusione col verso che conclude la quartina: «Rattempra il *nostro* duol». Si è preferito sostituire la versione corretta del verso.

25, 27

mP T I: Rossini aggiunse *mf* > sopra il pentagramma (anche in mH).

26-27

mP Bar: Rossini scrisse «Signor» a 26 e «-re» a 27; seguendo il modello di 24-25, è stata eliminata la «r» conclusiva a 26.

28-29

mP Bar: una legatura abbraccia l'ultima nota di 28 e la prima di 29 (anche in mH). Dato che si tratta della ripetizione della medesima nota, si è preferito omettere questa legatura.

29

mP B: il bequadro all'inizio della battuta è stato aggiunto da Rossini. (In mH il segno è di mano del copista).

29-30

mP T II: una legatura di valore (presente anche in mH) collegava la minima puntata di 29 e la prima croma di 30. Per ragioni di sillabazione Rossini cancellò questa legatura in ambedue le fonti.

30

mP T II: imitando il *f* > di 28, di mano del copista, Rossini prima aggiunse un segno analogo a 30 in mP e mH, quindi cancellò soltanto le forcelle a 30 in entrambe le fonti.

32-34

mP La versione originale del copista =

Si noti in particolare il ritmo regolare di semiminime. Aggiungendo il testo italiano Rossini modificò anche la parte musicale:

In questa forma la musica è stata riportata dal copista di mH.

Successivamente Rossini fece ulteriori cambiamenti in ambedue le fonti in T II (a 32 / III), Bar (a 32 / III) - 33 / II) e B (a 32 / III). Infine, ma solo in mH (si veda N. 7a), aggiunse alcune indicazioni di dinamica sopra il rigo di T I.

32, 33

mP III / Le legature non sono tracciate coerentemente: alcune arrivano fino al successivo tempo in battere, altre chiudono prima della stanghetta. (Lo stesso problema si ritroverà in mH). È stata scelta come modello la legatura più lunga.

34

mP T I: il punto di staccato manca sulla prima croma, mentre la legatura copre soltanto le due crome di III. Seguendo il modello di 35, la legatura e lo staccato sono stati estesi alla prima croma. Sembra probabile che tutti questi segni di articolazione, in mP come in mH, siano di mano di Rossini.

36-37

mP T I: il copista di mP aveva scritto un bequadro per il *sr* a 36 / III, che Rossini poi cancellò e di cui non si trova traccia in mH. Il bequadro aggiunto in questa edizione per il *re* a 37 / III, invece, deriva dal segno aggiunto da Rossini stesso in mH.

37, 65

mP T I: il punto esclamativo dopo il «deh» in queste battute (e altrove) è stato aggiunto dal curatore.

43

mP T I: la legatura si estende da I a III (anche in mH). Si è preferito accorciarla, come in T II, e come (in entrambe le voci) alle analoghe 6 e 71.

50

mP La versione originaria del copista era:

Rossini aggiunse il *pppp* sopra il rigo di T I, e cambiò le parti di T II e B. (In mH il copista riportò la versione definitiva).

52-56

mP Il passo tracciato in origine dal copista di mP era abbastanza diverso:

Rossini fece una prima modifica (ripresa dal copista di mH), aggiungendo le parole italiane e cambiando nella musica soltanto le note di T II sul secondo tempo di 54, 55 e 56 (sostituendo *re*², *mi*², *fa*², come nella stesura definitiva). Il testo italiano era quello della stesura definitiva con l'eccezione di Bar, dove il compositore aveva scritto:

In un secondo momento Rossini modificò nuovamente tutto il passo, facendo gli stessi cambiamenti in mP e mH. (In mH aggiunse anche due bequadri di precauzione a 55 che non si trovano in mP).

53

mP I / B: manca la gambetta in giù, qui derivata dalla notazione di Rossini in mH.

54

mP II / T I: il «cresc.» del copista si trova sulla prima croma; è stato spostato alla seconda (come in mH), dove inizia la nuova frase.

55

mP T I: il *f* del copista si trova a III; è stato spostato alla seconda metà di II (come in mH), dove inizia la nuova frase.

57-60

mP Il passo tracciato in origine dal copista di mP era diverso:

Rossini fece una prima correzione (ripresa dal copista di mH):

- cambiò (in *fa*³) la seconda nota di T I a 59;
- modificò T II, Bar e B a 57-58, come nell'edizione;
- fece varie modifiche in T II, Bar e B a 59-60, senza arrivare alla versione definitiva.

Il testo italiano in T I è quello definitivo; le altre parti avevano in una stesura primitiva:

(Anche in N. 7a si può ancora intravedere a 59-60 che T II, Bar e B cantavano in una stesura primitiva «no-tre», la prima sillaba a 59 / I, la seconda a 60 / I). In un secondo momento Rossini modificò ancora T II, Bar e B a 59-60, facendo gli stessi cambiamenti in mP e mH. (In mH, tuttavia, modificò la notazione di T I a 60 in una minima puntata, alterazione che non esiste in mP, e che non è stata accolta da questa edizione di N. 7).

60-61

mP Rossini aggiunse originariamente una forcilla di crescendo sopra T I a 60 ed un *f* all'inizio di 61. Successivamente il compositore cancellò queste indicazioni e scrisse «cresc.» sopra il rigo di T I a 61. Quest'ultima indicazione è quella trasmessa dal copista di mH. Più tardi ancora Rossini aggiunse in mP le forcille a T II, Bar e B in 60, indicazioni che non furono accolte in mH.

61-64

mP Il passo tracciato in origine dal copista di mP era molto diverso; Rossini aggiunse il testo, probabilmente senza fare emendamenti musicali:

T.I
ma por-gia noi la ma - no, rat - tempra il nostro duol.

T.II
rat - tem - pra il duol.

Bar.
rat - tem - pra il duol.

B.
rat - tem - pra il duol.

In un secondo momento, ma prima della preparazione di mH, il compositore modificò pesantemente il passo (soprattutto in T II, Bar e B). Questa stesura è uguale a quella definitiva con l'eccezione di Bar a 62-63:

Bar.
ma - no, rat - tem - pra il no-stro

Successivamente il compositore corresse la parte di Bar a 62-63 in entrambi i manoscritti.

Da notare infine che solo in mH Rossini estese gli accenti scritti dal copista sopra il rigo di T I a 63-64 in mP (e presenti nella stessa parte in mH, di mano del copista) a T II, Bar e B. Anche se il compositore non scrisse questi accenti nelle parti inferiori di mP, essi sono stati estesi secondo il modello di T I.

64-65
mP T I: nella versione del copista si trovava un *pp* sopra il rigo a 64 / (III). Rossini sostituì questo con un'indicazione di diminuendo chiuso, seguito da un *p* a 65 / (III). Anche in mH la forcilla chiusa e il *p* sono di mano dell'autore.

66
mP T I: sono di mano di Rossini le indicazioni «(Molto sottovoce)» e «P. T.^{mo}». In mH, invece, il «1.° Tempo» è di mano del copista, mentre il «(Molto sottovoce)» è di Rossini.

67
mP Ci sono delle correzioni in ogni parte, ma con l'eccezione di Bar (vedi Nota 2, 39, 67) si tratta quasi sicuramente di errori di copiatura.

72-73
mP T II: la parte in origine era:

T.II

Poi è stata modificata da Rossini in:

T.II

In mH, dove 72 è interamente di mano del copista mentre la nota a 73 / (I) è stata corretta da Rossini in *sol*² (la versione originale non è sicura), appaiono elementi delle due versioni:

T.II

In mH la penultima nota di 72 è *do*³, come nei passi analoghi (7 e 44). La continuazione tanto diversa del passo a 73 giustifica dal punto di vista melodico il *re*² che Rossini introduce in mP; purtroppo la sua modifica crea anche ottave parallele fra T II e B. Nell'impossibilità di decidere fra due lezioni imperfette, si è rispettata la differenza fra la versione italiana e quella francese.

73
mP T I: il *ppp* sopra il rigo è stato aggiunto da Rossini. (In mH è di mano del copista).

74, 79
mP (III) / T II: l'ultima nota in origine = *sib*², che Rossini cambiò in *mi*² (anche in mH).

76, 81
mP (I) / T II in origine = due crome (*la*² - *sib*²), che Rossini cambiò in una semiminima (*la*²). (In mH la versione definitiva è di mano del copista).

77, 82
mP (III) / T I: al *p* del copista sopra il rigo, Rossini aggiunse un secondo *p*. (In mH il *pp* è di mano del copista).

77, 82
mP (III) / Tutti: il copista scrisse originariamente due crome uguali, versione riportata anche in mH. La correzione ritmica è di mano di Rossini in entrambe le fonti.

79
mP T I: sarebbe possibile interpretare la legatura come se abbracciasse anche l'ultima nota; è stata preferita la versione di 74, dove la legatura chiude senza incertezza alla penultima nota.

80
mP T I: il «cresc.» del copista si trova all'inizio di questa battuta, che è la prima di una facciata (anche in mH). Si è preferito spostarlo sopra l'ultima nota di 79, come nell'analogo 74.

83, 84
mP T I: Rossini aggiunse *sffmo* sopra il rigo in entrambe le battute; da notare che il copista di mH ha interpretato il segno come *ffmo*.

84, 85
mP (I) / Tutti in origine = semiminima, cambiata da Rossini in una croma seguita da una pausa di croma (anche in mH).

84
mP, mH (II) / T I: nella versione originale di mP (trasmessa anche in mH), si trovava un # prima del *fa*³ (semicroma). Rossini lo cancellò in entrambe le fonti, e aggiunse il bequadro soltanto in mP.

84-87
mP Il testo originale di Rossini era: «mai più, più duol», cambiato poi dal compositore in «Signor, mai duol».

86
mP T I: Rossini aggiunse *pp* davanti al *pp* già scritto dal copista. (In mH il copista scrisse *pppp* direttamente). L'indicazione «Adagio» fu aggiunta da Rossini in entrambi i manoscritti.

86
mP Rossini aveva scritto «Divisi» verticalmente attraverso i quattro pentagrammi, probabilmente prima di cambiare le note (si veda Nota 86-87); nella stesura definitiva, i Bar non sono più divisi. (In mH il «Divisi» è di mano del copista).

86-87
mP La versione originale del copista era:

T.I
T.II
Bar.
B.

In una prima correzione, Rossini scrisse:

T.I
T.II
Bar.
B.

che corrisponde alla stesura riportata dal copista in mH. Le ultime modifiche (in T I e Bar) furono effettuate da Rossini in ambedue i manoscritti.

N. 8

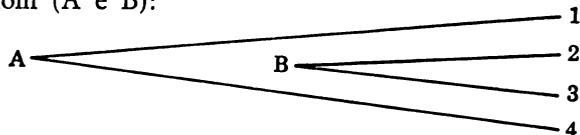
AU CHEVET D'UN MOURANT
(ÉLÉGIE)

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da un fascicolo di due bifolii (A e B):



La musica è scritta da f. 2r a f. 4r, e porta in calce una dedica («Dedié a Madame de Lafitte / née Pacini, par son ami / G. Rossini») e il nome del poeta («Parole [*sic*] d'Emilien Pacini»). Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di «mano α»: «N° 8 / Elegie». Sono vuoti ff. 1v e 4v.

La carta è di formato oblungo, cm. 35,2 x 27, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica dispo-

sizione per canto e pianoforte. La musica è scritta su quattro sistemi in ogni facciata da f. 2r a f. 3v; la composizione si conclude a f. 4r dopo due soli sistemi.

tP

Pesaro, Fondazione Rossini

Si tratta di un altro dei manoscritti autografi di Émilien Pacini conservati alla Fondazione Rossini di Pesaro; contiene la poesia che Pacini scrisse su richiesta di Rossini. Il manoscritto è un bifoglio (probabilmente carta da lettere, con in rilievo le iniziali «E. P.» nel recto di ciascun folio), il testo scritto sul recto e verso di f. 1 e soltanto sul recto di f. 2.

A capopagina della prima facciata si trova il titolo: «Au chevet d'un Mourant / Élégie». In calce la firma del poeta, «Emilien Pacini».

Nota introduttiva

Titolo

A capopagina della prima facciata di musica (f. 2r), al centro, Rossini scrisse: «Au chevet d'un Mourant (Élégie)». A sinistra aggiunse «N:° 8», specificando così la posizione del brano nei *Morceaux réservés*.

Testo

L'esistenza di una fonte supplementare riguardante il testo francese (tP) ha consentito la precisa ricostruzione della struttura poetica.

Per l'edizione del testo si è seguita questa fonte, sempre confrontandola, tuttavia, con il testo presente nell'autografo di Rossini. Alcune maiuscole («Espérance», «Silence», «Bon»), ritenute casuali, sono state soppresse. La parola «père» è scritta sia con l'iniziale maiuscola, sia con quella minuscola: si è preferita la seconda, che corrisponde all'uso odierno.

Au Chevet d'un mourant
Élégie

I

De la douleur naît l'espérance :
Père adoré, pour ta souffrance
Voici le jour de délivrance,
Un ange, hélas !
Te tend les bras !
L'écho plaintif, dans le silence,
Répète au loin le triste glas ...
Hélas! hélas !

II

Ô Mort ! ta faux déjà se dresse.
Mes vœux, mes pleurs et ma tendresse
En vain dans ma détresse
Défendent sa vieillesse.
Mon père, ... mon ami
S'est endormi.
Sans plainte¹ et sans alarmes
S'éteignent ses² beaux jours
Sous mes brûlantes larmes
Qui vont couler toujours ...
Toujours ...
Ah !

III

À son chevet, toujours fidèle,
Ma faible voix en vain l'appelle³ [...]
Il n'entend plus, douleur cruelle,
Mon dernier vœu
Fait au bon Dieu.
Ô tendre père, âme immortelle,
Vers toi j'irai bientôt ... adieu !
Père[,] adieu !! ...

¹ Rossini fa cadere erroneamente la «e» finale.

² Pacini aveva scritto originariamente «ces», poi cambiò la parola in «ses».

³ Rossini scrive «l'appelle»; il senso della frase richiede la versione di tP, «l'appelle».

Organico

Rossini così annota i tre rigli del primo sistema di musica:

- 1 Canto
- 2
- 3 Piano

Note critiche

9-17, 37-45, 83-91

A Pf: la posizione dei segni di dinamica non è sempre coerente in queste tre presentazioni del passo. Gli aspetti più problematici sono: lo «smorz.» a 11-12, 39-40 e 85-86 e il *pp* a 17, 45 e 91.

Lo «smorz.» si trova a 11-12 verso la fine di 11 (l'ultima battuta di un sistema), a cavallo di 39-40 (ma probabilmente da interpretare a 40 / **I**) e nella prima metà di 86 a 85-86 (dove manca il *p* a 86 / **IV**). Dato che qualcuno di questi spostamenti è dovuto alla mancanza di spazio in A, si è preferito collocare tutti gli «smorz.» a cavallo delle due battute.

Il *pp* a 17 si trova chiaramente sotto la seconda nota, ma a 45 e 91 viene posto sul battere. Anche qui motivi di spazio possono avere interferito con la precisione di scrittura di Rossini. Si è preferita la collocazione di 17, musicalmente più convincente.

17-20, 45-48, 91-94

A Pf: le legature per il disegno melodico a 17 / **II** — 18 / **IV**, e quelle nelle battute analoghe, non presentano una lezione coerente. A 17-18, 47-48 e 93-94, dove un cambio di sistema divide la figurazione, si trova in ambedue le mani una legatura alla prima battuta ed un'altra alla seconda. Questa notazione è presente anche a 19-20 e 45-46, determinata in parte dalla direzione delle gambe. Si è preferita la notazione di 91-92 (m.s.), dove una legatura continua copre l'intera figurazione. Da notare che nella m.d. a 91-92 Rossini, seguendo la direzione delle gambe (qui cambiata — si veda Nota 91), scrisse una legatura per 91 / **II** - **III** ed un'altra per 91 / **IV** - 92 / **III**. Anche qui si è sostituita una legatura continua.

22, 24, 26

A Pf, m.s.: per motivi di spazio la prima legatura comincia dalla seconda nota, situazione che si ripete parecchie volte nel pezzo, anche nella m.d. Sembra chiaro che l'intenzione di Rossini sia di legare tutta la frase, come a 22 (m.d.) e 28 (m.d. e m.s.).

24-25

A Pf, m.s., da 24 / **IV** a 25 / **I** =



Si è preferita la notazione dell'analogia 70-71.

27

A **I** / Pf, m.s.: le note sono scritte con una gamba sola, in giù; si è preferita la notazione dell'analogia 73.

28

A **V** / Canto: la seconda nota è chiaramente *fa*³, non *sol*³, come all'analogia 74. È poco probabile che Rossini volesse questa variazione fra le strofe, perciò si è preferito il *sol*³ di 74. L'altra scelta, tuttavia, non è da escludere.

28

A Pf: il segno di dinamica sembra quasi *fp*, ma è scritto in poco spazio e potrebbe anche essere *ff*. Nell'analogia 74 Rossini scrive senza esitazione *fmo*. Dato che il diminuendo vocale non inizia prima della seconda metà della battuta, si è preferita la versione di 74 (*ff*) anche a 28.

29, 31

A **IV** / Pf, m.d.: mancano i punti di valore alla nota inferiore a 29 e ad ambedue le note a 31, ma la volontà di Rossini è comunque chiara. Inoltre questi punti sono presenti nella ripresa (75, 77).

36

A **I** / Pf: gli staccati sono derivati dal modello nella m.d. all'analogia 82.

40

A **IV** / Pf, m.d.: al *reb*³, prima nota, mancano la gamba

in giù e il punto di valore. La notazione è stata modificata come nelle analoghe 12 e 86.

Un bequadro davanti al *sol*³, seconda nota, è stato tolto perché superfluo. Da notare che a 12 Rossini scrisse e poi raschiò un bequadro nella stessa posizione. La situazione non si ripresenta a 86.

52, 58

A Canto: a 52 / **V** - **VI** e a 58 / **II** - **III** Rossini scrisse una pausa di croma puntata; si è preferito sostituire il punto con una pausa di semicroma, come nei passi analoghi (50 e 54).

56

A **III** / Pf, m.d.: la nota inferiore dell'accordo = *do*³, ma la lezione è poco probabile. Confrontandola con l'analogia 55, si è preferito sostituire un *reb*³.

62

A **I** / Pf, m.d.: mancano i punti di valore a *mih*² e *sol*², ma il punto è presente al *do*³.

62-63

A Pf, m.d.: le pause dopo le semicrome a 62 / **IV** e 63 / **I** e **IV** sono tutte diverse, e tutte sbagliate. A 62 / **IV** Rossini scrive una pausa di semicroma puntata; a 63 / **I** una pausa di biscroma puntata; a 63 / **IV** una pausa di semicroma. La notazione corretta richiede una pausa di biscroma.

72-73

A Pf, m.s.: da 72 / **IV** a 73 / **I** ci sono due legature riferite alla linea melodica superiore; si è eliminata quella superflua.

74

A **I** - **III** / Pf, m.d.: la legatura, che nei passi simili si riferisce sempre alla linea melodica inferiore, qui coinvolge il movimento superiore, *mib*⁴ - *re*⁴. È stata uniformata all'analogia 28.

75

A Pf, m.s.: gli staccati lunghi sono collocati erroneamente su **III** e **IV**, errore dovuto forse al fatto che Rossini ha prolungato un po' troppo la legatura di **I**. I punti sono stati sistemati sopra **II** e **III**, come nelle analoghe 29 e 31.

80-81

A Pf, m.d.: la notazione non ha la coerenza di quella delle battute analoghe, in parte perché c'è un cambio di sistema fra 80 e 81 (34-35):



Ulteriori complicazioni nei collegamenti e nelle legature sembrano poco coerenti in confronto al passo precedente, dove sono ben differenziate le tre voci nella m.d.: la voce mediana, che riproduce all'ottava superiore il movimento cromatico ascendente della voce superiore della m.s.; la voce inferiore, che segue alla decima la voce inferiore del basso; e la voce superiore, che è articolata a coppie di crome in sincope. Si è dunque preferito attingere alla lezione di 34-35.

83-89

A Pf, m.d.: data la grafia affrettata e stretta, le legature a ogni sestina appaiono corte sia verso destra che verso sinistra; l'intenzione è però chiara, grazie anche ai passi paralleli, 9-16 e 37-43.

91

A **I** / Canto: la nota è una semiminima, mentre nell'analogia 45 Rossini scrive una croma. Con qualche per-

plexità si è conservata la differenza fra i due passi paralleli.

91

A **IV** - **VI** / Pf, m.d.: le gambe sono scritte in su; sono state girate in giù, come nelle analoghe 17 e 45.

95

A Canto: si riproduce fedelmente la notazione di Rossini (legature, gambe, ecc.), che forse può suggerire ai cantanti esecuzioni non banali.

N. 9

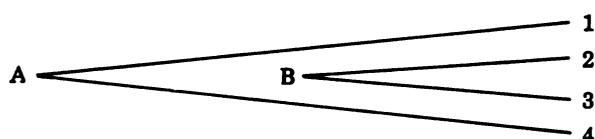
LE SYLVAIN
(ROMANCE)

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da un fascicolo di due bifolii (A e B):



La musica è scritta da f. 2r a f. 4v, ed è firmata «G. Rossini» in calce, dove Rossini indicò anche il nome del poeta: «Paroles d'E. Pacini». Al centro di f. 1r si trova l'intestazione scritta da una mano moderna: «N 9 Le Sylvain». È vuoto f. 1v.

La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 27, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. La musica è scritta su quattro sistemi in ogni facciata da f. 2r a f. 4r; la composizione si conclude a f. 4v dopo tre soli sistemi.

Nell'autografo si trovano diversi segni di riferimento di mano di un copista, che corrispondono perfettamente all'organizzazione materiale della copia preparata sotto la direzione di Rossini, mH.

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(20)

Si tratta di una copia manoscritta completa, un fascicolo di tre bifolii, con alcune correzioni autografe e la firma di Rossini. La carta è di formato oblungo, cm. 35,1 x 26,8, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. Su f. 1r si legge, di mano del copista principale: «Le Sylvain / (Romance.)». Mani posteriori aggiunsero «Album J / No. 9» e il numero «29», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). La musica segue a ff. 1v-6r; f. 6v è vuoto.

tP

Pesaro, Fondazione Rossini

Si tratta di uno dei manoscritti autografi di Émilien Pacini conservati alla Fondazione Rossini di Pesaro; contiene soltanto una parte della poesia che Pacini scrisse su richiesta di Rossini. Il manoscritto consta di un solo foglio, di formato oblungo, con il testo scritto sul recto.

A capopagina del foglio si trova il titolo: «Le Sylvain / 2° Couplet». Alla fine della poesia Pacini aggiunse alcune lettere che non sono state decifrate.

Nota introduttiva

Titolo

A capopagina della prima facciata di musica di A (f. 2r), al centro, Rossini scrisse: «Le Sylvain». A destra aggiunse «N:° 9», specificando così la posizione del brano nei *Morceaux réservés*. La stessa informazione si trova a f. 1v di mH, il numero di mano di Rossini, il titolo del copista. Anche se non è di mano dell'autore, è stata accolta in questa edizione l'indicazione «(Romance)», che si trova sulla copertina di mH per mano del copista.

Testo

L'esistenza di una fonte supplementare riguardante una parte del testo francese (tP) ha consentito la precisa ricostruzione della struttura poetica di questa parte.

Pacini ha intitolato il suo manoscritto «2° Couplet», ma il testo conclude dopo solo sei versi (che corrispondono a 95-106). Si tratta di un frammento di poesia che sostituisce dei versi scritti anteriormente a 95-102 e non più leggibili.

Per l'edizione di questi versi si è seguito tP, sempre confrontandolo, tuttavia, con il testo presente nell'autografo di Rossini. Per il resto della poesia, si è tentato di suggerire una punteggiatura simile a quella di Pacini.

Le Sylvain
(Romance)

Belles Nymphes blondes
Des forêts profondes[,]
Des moissons fécondes
Et des vertes ondes[,]

Vous fuyez le Sylvain
 Qui vous appelle en vain[.]
 L'heure est solitaire[,]
 Tout semble se taire [;]
 L'ombre et le mystère
 Règnent sur la terre[.]
 Sois moins cruel[,]
 Dieu de Cythère[,]
 C'est pour mon cœur
 Trop de rigueur [!]
 Rêves d'espérance[,]
 Cette indifférence
 Qui fait ma souffrance[,]
 Vous bannit désormais[.]
 Ô peine extrême[,]
 Celle que j'aime
 N'entend pas même
 Mon vœu suprême[.]
 Grands Dieux[,] non jamais [!]

2° Couplet

La laideur sauvage
 De mon noir visage
 Semble faire outrage¹
 À l'Amour volage...

Adonis !! ta beauté
 Pour ma divinité !!!
 Que la pâle Aurore
 Dise aux fleurs d'éclorre[,]
 Que Phoebe colore
 Le vallon sonore[.]
 Seul, le Sylvain[,]
 Supplie, implore
 Et nuit et jour
 Languit d'amour[.]
 Nymphes immortelles[,]
 À Vénus rebelles[,]
 Pourquoi donc[,] cruelles[,]
 Me percer de vos traits [?]
 Ô peine extrême (ecc.)

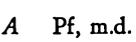
¹ Rossini scrive «outrage».

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica:

- 1 Tenor [chiave di tenore]
- 2
- 3 Piano

Note critiche

- 1 *A, mH* Eccezionalmente, l'indicazione metronomica si trova in ambedue i manoscritti, sempre di mano di Rossini.
- 7 *A* Pf, m.d. =  , ritmo eccedente di una croma. Si è eliminata la pausa di croma, come fece anche il copista di mH.
- 10 *A* Pf: Rossini originariamente aveva scritto *sf* a  fra i righi; poi lo cancellò.
- 12, 14, 16 *mH* Pf: tutte e tre le indicazioni di dinamica sono di mano di Rossini.
- 15 *A* Pf, m.d.: la legatura inizia già nel mezzo di 14, come anche in mH. È stata limitata a 15, come nell'analoga 93.
- 16-17 *A*  / Pf, m.d.: le legature sembrano coinvolgere soltanto le ultime due note della parte superiore, come in tutti i passi simili. Si tratta però di un problema di spazio, non di una precisa scelta musicale. Infatti, la scrittura è tale da suggerire che Rossini volesse legare le tre note (interpretazione qui accolta) anche se il segno è spinto verso la fine della battuta.
- 16-27 *mH* Pf: il copista aveva collegato la parte inferiore della m.d. e quella superiore della m.s., una notazione che lascia ambigua la divisione delle voci fra le due mani. Rossini è intervenuto cambiando l'aspetto grafico della parte in queste battute, come nelle ripetizioni di 40-51 e 106-117. A 16-27 e 106-117 per motivi di spazio il compositore riscrisse le due voci colle gambe in giù; ma a 40-51 scrisse soltanto la parte inferiore della m.d. con le gambe in giù e quella superiore della m.s. con le gambe in su (attaccate al lato sinistro delle teste per motivi di spazio). La notazione di 40-51 è più vicina a quella originale, qui adottata, che resta sicuramente la migliore.
- 24 *mH*  / Pf, m.d.: il bequadro davanti al *la*³, che manca in A, è stato aggiunto da Rossini stesso in mH.
- 28 *A* Pf: i punti di staccato, in questa prima battuta del nuovo episodio, hanno un andamento orizzontale. Si tratta però dell'ultima battuta della facciata; quando Rossini volta pagina scrive chiaramente staccati lunghi.
- 38, 104 *A, mH*  / Pf, m.s.: originariamente c'era un *fa*^{#-1} (minima puntata). Rossini fece la sua modifica, aggiungendo anche la diteggiatura, in entrambi i manoscritti.
- 39 *A*  / Pf, m.d.: il *la*^{#2} è qui scritto in chiave di basso. Si preferisce la scrittura di 105, perché prosegue la disposizione delle parti della battuta precedente.
- 55, 59, 121, 125 *A* Pf: le forcelle di diminuendo si trovano o fra  (55, 59, 125) o fra  e la stanghetta successiva (121). Si sono uniformate, facendole cominciare tutte a  e procedere fino alla stanghetta.
- 61-62, 65-66, 68 *A, mH* Pf, m.d.: Rossini modificò gli accordi in tutti e due i manoscritti. Gli stessi cambiamenti sono stati fatti nella ripresa (127-128, 131-132, 134). Nel corso del brano ci sono anche altre modifiche fatte da Rossini in entrambi i manoscritti; se ne darà notizia nelle Note soltanto quando offrono ulteriori informazioni.
- 67, 133 *A, mH* Pf, m.s.: in A si hanno a 67 /  e  gli accordi di tre suoni, e a 133 /  e  le ottave vuote. Sarebbe difficile preferire una lezione all'altra, quindi si lasciano entrambe, segnalando l'anomalia. Da notare, tuttavia, che in mH il copista tralasciò il *do*^{#1} a 67 /  , e Rossini non corresse la parte.
- 84 *A* T: nella seconda parte della cadenza, il *p* si trova sul

fa^{#3} che precede la pausa. Il passo, tuttavia, è stato molto rimaneggiato ed è scritto in poco spazio. Si è preferito spostare il *p* leggermente a destra, dove Rossini stesso l'ha indicato per la cadenza simile a 150. Non soccorre mH, dove il *p* manca a 84.

116

A T: la legatura si estende verso destra e verso sinistra, come se prendesse quattro note, ma viene uniformata a 47.

137

mH $\textcircled{\text{II}}$ / Pf, m.d.: il bequadro davanti al *s*², che manca in A, è stato aggiunto da Rossini in mH.

148

mH $\textcircled{\text{I}}$ / Pf: gli staccati lunghi, che mancano in A, sono stati aggiunti in mH, probabilmente da Rossini stesso.

148-149

A T: due legature, di cui una è superflua, collegano l'ultima nota di 148 e la prima di 149.

150

A, mH T: in A, sembra probabile che Rossini abbia dapprima scritto la cadenza come a 84, e in un secondo momento modificato sia la figurazione che comincia nella seconda metà della battuta, che le notine dopo il *do*^{#3}. Questi cambiamenti dovrebbero essere stati fatti in tempi diversi, dato che in mH le notine nella versione definitiva sono di mano del copista, mentre l'altra modificazione è stata apportata da Rossini stesso, che cancellò la versione originale.

N. 10

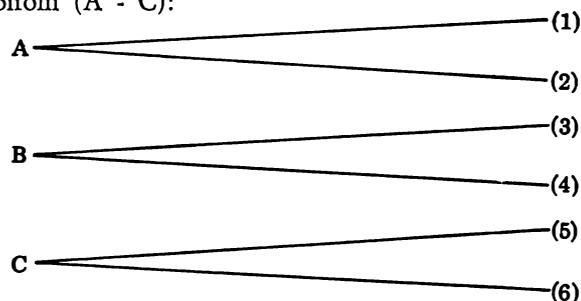
CANTEMUS
CHŒUR À 8 VOIX RÉELLES

Fonti

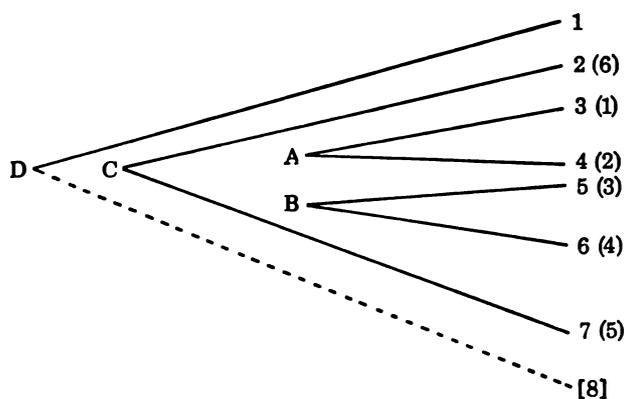
A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo era originariamente composto da tre bifolii (A - C):



Il secondo folio di C, lasciato in bianco dal compositore, è stato poi rivoltato come copertina. Infine, un ultimo bifolio (D), di cui il secondo folio andò poi disperso, fu aggiunto come copertina:



La musica è scritta da f. 3r a f. 7v, ed è firmata «Voilà du Temps Perdu!!! / G. Rossini / Passy» in calce. I titoli sulla copertina originale (f. 2r) e su quella supplementare (f. 1r) sono di mano di Rossini (vedi sotto). Sono vuoti ff. 1v e 2v.

La carta è di formato oblungo, cm. 35,2 x 27, con dodici pentagrammi per facciata spaziatati uniformemente.

La musica è scritta su un solo sistema di otto pentagrammi; sono vuoti i due pentagrammi in alto e i due in basso.

Un copista è intervenuto pesantemente nel manoscritto suggerendo parole diverse, cambiando legature, mostrando la divisione delle parole, indicando le pagine della copia che stava preparando (il tutto a matita). Potrebbe trattarsi della copia utilizzata per eHR (vedi sotto), ma questo manoscritto non è stato rintracciato.

eHR

Edizione pubblicata da Hutchings & Romer

Si tratta dell'edizione stampata a Londra nel 1873, il terzo dei pezzi della collana *Rossini's Posthumous Works*. La stampa deriva da una copia manoscritta rivista da Rossini che faceva parte di tutto il blocco dei *Péchés de vieillesse* venduti da Olympe Pélissier al «Barone» Grant agli inizi del 1873. Quest'ultimo vendette subito quattro numeri del blocco, tre dei quali appartengono ai *Morceaux réservés*: oltre a questo *Cantemus*, *Ave Maria* e *Le Chant des Titans*. Non si è potuto rintracciare il manoscritto da cui eHR fu derivato. (Per ulteriori informazioni, si veda la Prefazione e la prima sezione, «Fonti», di questo Commento Critico).

Dopo una prima copertina che reca a caratteri cubitali «Cantemus, / Rossini», si trovano diverse pagine di pubblicità per le pubblicazioni di Hutchings & Romer e una copertina comune a tutta la collana. La musica segue a pgg. 1-6, che portano il numero di lastra «H & R. 8421.». A capopagina di pg. 1 si legge: «CANTEMUS / IMITAZIONE AD OTTO VOCE [*sic*] REALI.»; e a destra «G. ROSSINI.». Alla fine del brano, a pg. 6, è stato aggiunto l'indirizzo dell'editore: «Hutchings & Romer, 9, Conduit St. Regent St. W.».

Per la presente edizione questa stampa costituisce fonte secondaria, che tuttavia riveste notevole interesse. Alle otto parti di canto è aggiunta una parte per «Piano o Organo» che riproduce le voci del

coro. La stampa appare meno accurata di A per ciò che riguarda le legature. Le indicazioni importanti saranno citate nelle seguenti Note.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse «Imitazione ad Otto Voci Reali» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A sinistra aggiunse «N:° 10», specificando così la posizione del brano nei *Morceaux réservés*. Sulla copertina originale (f. 2r), il compositore scrisse: «10 / Cantemus / Chœur a 8 Voix». Sulla copertina supplementare (f. 1r), Rossini aveva scritto originariamente «Chœur a 8 Voix Réel-[l]es / Voilà du Temps Perdu!!», poi raschiò via l'ultima frase, e la sostituì con «Cantemus».

Testo

Il testo riproduce l'inizio del Cantico che segue la seconda lettura nel rito solenne della vigilia di Pasqua. La punteggiatura è tratta dal *Liber Usualis Missae et Officii*.

Cantemus
Chœur à 8 voix réelles

Cantemus Domino¹: gloriose enim magnificatus² est: equum et ascensorem dejecit³ in mare.

¹ Rossini scrive erroneamente «Dominus» in C I a 3 e T I a 4.

² In *Esodo* 15, 1, questa parola è «honorificatus». Una mano moderna ha scritto la parola sopra il pentagramma di S I a 6-7.

³ Questa parola di Rossini sostituisce l'originale «projecit». Una mano moderna ha scritto quest'ultima parola sopra il pentagramma di S I a 24-26.

Organico

Rossini così annota gli otto righe del primo sistema di musica:

- 1 Soprano [chiave di soprano]
- 2 Contralto [chiave di alto]
- 3 Tenore [chiave di tenore]
- 4 Basso
- 5 Soprano [chiave di soprano]
- 6 Contralto [chiave di alto]
- 7 Tenore [chiave di tenore]
- 8 Basso

Per chiarezza di esposizione nelle Note, le voci verranno distinte in due cori, cioè S I e II, ecc.

Note critiche

9

A T: la differenza ritmica fra T II in questa battuta e T I nell'analogia 5, presente anche in eHR, non è molto convincente; la scrittura di Rossini però è chiarissima.

12-13

A B I: benché la legatura sia scritta con due tratti (legando le note due a due), il significato sembra chiaramente quello di una legatura sola. La notazione di Rossini è dovuta allo spazio limitato sopra il pentagramma di B I.

18, 36

A S I: Rossini scrisse una virgola dopo «equum» solo in questa parte. Si è preferito sopprimerla e seguire la punteggiatura del *Liber Usualis*.

26-27

A S I, C I, T II: una mano posteriore ha tentato varie volte di emendare — a matita — le legature rossiniane, che però sono chiarissime. In questa edizione la legatura di S I è stata leggermente estesa, due frammenti di legatura in T II sono stati congiunti, e la legatura di T I è stata fatta terminare alla fine di 27 (in A essa prosegue oltre la stanghetta 27/28).

32-33

A S II: i due *re*⁴ a cavallo delle battute sono legati erroneamente, poiché la legatura (qui tralasciata) impedisce di pronunciare la lettera «o» all'inizio di 33. La legatura è presente anche in eHR.

36

A T II: l'ultima nota, qui *do*³, è diversa dall'analogia 18, dove (in C II) la nota è *fa*³. Tuttavia, date le diversità nell'organizzazione delle parti, il cambiamento appare voluto dall'autore.

41

A S II: il bequadro davanti al *mi*⁴ è stato aggiunto da altra mano. Il segno è già presente in eHR.

44

A T II: anche in questo punto ci sono stati vari tentativi di emendare la legatura in A (cfr. Nota 26-27).

45-47

A B I: la parte era originariamente identica a quella di B II nella versione definitiva.

46

eHR S I = 

lezione che conserva le note della battuta senza creare sincope. Si è preferito seguire la versione di A.

48

A S I, C I, T II: anche in questo punto ci sono stati vari tentativi di emendare le legature, ma quelle di Rossini sono chiarissime e sono state rispettate.

N. 11

ARIETTE À L'ANCIENNE

Il titolo del brano può riferirsi al testo, opera di Jean-Jacques Rousseau, o allo stile vocale e al tipo di *melos*. Non è da escludere, tuttavia, che Rossini volesse riferirsi ad una notazione «à l'ancienne»: infatti, nella prima stesura del pezzo (A1), che è in tonalità di *Fa# minore*, il compositore mise come armatura di chiave il solo *fa* diesis, scrivendo per esteso tutti gli altri accidenti. Ma poi decise di adottare una notazione più comune, mise anche il *do* diesis e il *sol* diesis in chiave, ed eliminò tali accidenti, divenuti ormai superflui, nel corso del brano.

A questo punto Rossini approntò una copia del brano (A2) nell'«album» del celebre soprano Adelaide Borghi-Mamo (vedi più sotto), datandola 30 novembre 1858.

Più tardi il compositore ritornò al manoscritto originale (A1), dove introdusse varie correzioni e aggiunse molti segni interpretativi: dinamica, accenti, legature di portamento, modi d'attacco.

È questa la versione che Rossini diede al collaboratore per preparare la solita copia, mH. In seguito, egli fece anche su questa diversi emendamenti: un primo gruppo si trova in entrambi i manoscritti (A1 e mH); altri, decisi più tardi, sono presenti soltanto in mH. Un altro copista ha preparato due parti vocali (pH1 e pH2), la prima nella tonalità originale, la seconda trasportata un tono sotto in *Mi minore*. In quest'ultima Rossini aggiunse una cadenza alla fine del brano.

Si possono dunque riconoscere due versioni principali del pezzo: quella di A2, interessante per la relativa semplicità dei segni espressivi e per qualche lezione primitiva; e quella di A1, con le modifiche di mH (e la cadenza di pH2). Quest'ultima è la versione dei *Morceaux réservés*; l'altra si trova nell'Appendice al volume (N. 11a). Le Note sulle fonti sono tutte raccolte qui di seguito; nelle Note al N. 11a si trovano soltanto le indicazioni riguardanti la stesura di A2.

Fonti

A1

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da un unico bifolio (A):



La musica è scritta da f. 1v a f. 2r, ed è firmata «G. Rossini» in calce. Al centro di f. 1r si trova l'intestazione: «N° 11 / Ariette a l'ancienne», la

numerazione di «mano α», il titolo di mano di Rossini. È vuoto f. 2v.

La carta è di formato oblungo, cm. 35,3 x 27,2, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. La musica è scritta su quattro sistemi di tre pentagrammi in ognuna delle facciate.

A2

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, UU 58.

È la prima composizione di un album riccamente decorato in oro e rilegato in pelle, sul quale numerosi musicisti scrissero di loro pugno un pezzo per canto e pianoforte, dedicandolo alla proprietaria dell'album stesso, Adelaide Borghi-Mamo. Su f. 1r, di mano di Rossini, si legge: «Ariette a l'ancienne (Paroles de Jean Jacques Rousseau) / offerte a / Mad.^{me} Borghi Mamo par / son ami / G. Rossini / Paris ce 30 Nov.^{re} 1858». Poiché Rossini copiò questa versione da A1, la data va considerata come termine *ante quem* per la composizione del pezzo. La musica segue a ff. 1v-2r.

La carta è di formato oblungo, cm. 32,3 x 25,5, con dodici pentagrammi per facciata spaziatamente uniformemente. La musica è scritta su quattro sistemi di tre pentagrammi in ognuna delle facciate.

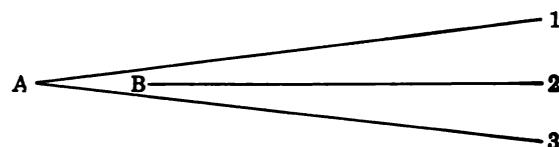
Secondo Radiciotti (*Gioacchino Rossini*, vol. II, pg. 386), il 22 gennaio 1859 «la Borghi-Mamo, che da due anni era passata dal Teatro Italiano all'Opéra di Parigi, eseguì con la Grisi il duetto della *Semiramide*, una romanza, composta per lei e a lei dedicata dal grande Maestro, e una canzonetta napoletana.»

Certamente la romanza fu l'«Ariette à l'ancienne».

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(21)

Si tratta di una copia manoscritta completa, un bifolio (A) più un folio (B) al centro, con alcune correzioni autografe e la firma di Rossini:



La carta è di formato oblungo, cm. 35 x 27, con dodici pentagrammi per facciata nella tipica disposizione per canto e pianoforte. Su f. 1r si trova il titolo di mano di Rossini: «Ariette a l'ancienne». Mani posteriori aggiunsero «Album J / No. 11» e il numero «30», indicazioni relative alla ven-

dita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). La musica segue a ff. 1v-2v; f. 3 è vuoto.

pH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(21)

Si tratta di due parti vocali per «Canto» dovute a un copista diverso da quello di mH. Nella prima (pH1) si trova la parte vocale e un abbozzo della parte pianistica nella versione definitiva di mH, ma senza interventi di Rossini. Il manoscritto consta di un bifolio più un folio al centro, col titolo aggiunto posteriormente a f. 1r, «Ariette à l'ancienne», e lo stesso titolo sopra la prima pagina di musica (f. 1v). La carta è di formato oblungo,

cm. 26,8 x 17,7, con dieci pentagrammi per facciata spaziatamente. La musica è scritta a ff. 1v-2v; f. 3 è vuoto.

Il manoscritto della seconda parte vocale (pH2), di mano dello stesso copista, consta di un bifolio. Il titolo, «Ariette à l'ancienne», è scritto sopra la prima pagina di musica (f. 1v). La carta è di formato oblungo, cm. 26,2 x 21, con otto pentagrammi per facciata spaziatamente. La musica è scritta a ff. 1v - 2r; ff. 1r e 2v sono vuoti. In questo manoscritto la musica è stata trasportata in *Mi minore*. Di particolare importanza la presenza a f. 2r di una cadenza autografa di Rossini per la battuta 47.

Nota introduttiva

Titolo

In A1 Rossini scrisse «Ariette a l'ancienne» a capopagina della prima facciata di musica, al centro. A sinistra aggiunse «N:° 11», così specificando la posizione del brano nei *Morceaux réservés*, e a destra il nome del poeta: «Paroles de Jean Jacques Rousseau». La stessa informazione si trova in A2 (senza la numerazione progressiva) e mH, con «N. 11» autografo.

Testo

Si tratta della prima ottava di una lirica in tre ottave, N. 9 della raccolta *Les Consolations des misères de ma vie*, pubblicata a Parigi nel 1781. La punteggiatura qui adottata è quella delle *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, ed. Gallimard, Vol. II (Parigi, 1961), pg. 1171.

Ariette à l'ancienne

Que le jour me dure
Passé loin de toi !
Toute la nature
N'est plus rien pour moi.
Le plus vert bocage
Quand tu n'y viens pas
N'est qu'un lieu sauvage
Pour moi sans appas.

Organico

Rossini così annota i tre righi del primo sistema di musica in A1:

- 1 Canto
- 2 Piano Forte
- 3

L'organico è uguale in A2, ma con l'indicazione «Piano».

Note critiche

1-55

A1 Rossini originariamente aveva scritto in chiave solo il $f\sharp$, mettendo segni di \sharp davanti a tutti i *do* e i *sol* del pezzo dove erano necessari. In un secondo momento, il compositore aggiunse anche il $do\sharp$ e il $sol\sharp$ in chiave, e poi cancellò tutti i segni superflui di \sharp davanti ai *do* e ai *sol*.

3

A1 Pf, m.d.: si omette il \sharp davanti al sol^p perché superfluo. Rossini dimenticò di cancellarlo quando eliminò gli altri.

7

mH Pf, m.d., parte inferiore: manca la legatura a \textcircled{I} in A1, e originariamente in mH, dove in un secondo momento Rossini la aggiunse.

8

A1 Canto: il segno sulla prima nota, benché un po' grande, sembrerebbe un accento; confrontando con 44 si vede che è una piccola forcilla di diminuendo, accorciata per poter scrivere «ritenn.» al posto giusto.

10

A1 Pf: il f \Rightarrow è collocato prima del primo accordo, ma

va interpretato come un f all'inizio della battuta, seguito da un diminuendo fino a \textcircled{II} , come in mH.

11

A1, mH \textcircled{I} / Pf, m.s.: la nota all'inizio della battuta era originariamente $do\sharp^2$, mutata in $do\sharp^1$ da Rossini in ambedue le fonti.

13

mH I tre bequadri ai *mi* a \textcircled{II} sono tutti stati aggiunti da Rossini stesso. Nell'A1 manca quello della m.d. Pure di Rossini è il bequadro per m^2 in mH, ultima nota nella m.s., parte inferiore, a 17 (presente già in A1).

13-14, 15-16

A1, mH Pf: in A1, dove interviene un cambio di sistema fra 13 e 14, la legatura non prosegue oltre la stanghetta di 13. In mH, invece, le legature a 13-14 (del copista) si estendono fino a 14 / \textcircled{I} , come nell'analoga 15-16 in ambedue i manoscritti.

A 15 le note sono collegate a due a due nei due manoscritti, diversamente da 13, dove tutte e quattro le note sono collegate. Si è preferito uniformare i due passi, collegando tutte e quattro le note ed estendendo la legatura fino al battere della seconda battuta.

20 *mH* I segni di dinamica e l'acciaccatura nella m.s. a ① sono stati aggiunti da Rossini in *mH*. Da notare che l'acciaccatura è presente anche in *pH1*.

20-28 *A1, mH* Mancano la maggior parte delle legature nella m.s. Sono state estese da quelle nella m.d. Da notare, tuttavia, che esse sono presenti anche in *mH*, per lo più di mano del copista, ma a 27 di mano di Rossini.

23, 27 *A1, mH* *Pf*, m.s., l'ultima croma in *A1* =



venne così copiata in *mH*. In un secondo momento il compositore intervenne in *mH*, raschiando il *fa*[#] + *do*[#], e sostituendoli con una pausa di croma, lezione che si ritiene definitiva e che viene qui accolta. Questa lezione si trova anche in *pH1*.

24, 28 *A1, mH* *Pf*, m.s.: in *A1*, nella parte superiore, la legatura sembra iniziare nel mezzo del primo tempo e continuare fino al *la*[#]. Il segno è stato interpretato come una legatura dal *la*² fino al *la*[#], interpretazione presente anche in *mH* a 28 (la legatura manca a 24). Inoltre, in *A1* si trova nella m.s. la notazione:



In *mH* Rossini cancellò la prima croma della parte inferiore, sostituendola con una pausa di croma, lezione qui accolta. Anche il diesis prima dei *fa*² nella parte inferiore della m.s., assente del tutto in *A1*, è stato aggiunto da Rossini in *mH*.

25, 28 *A1* *Pf*, m.s.: nell'ultimo accordo di entrambe le battute il *fa*[#] è unito all'accordo con gamba in giù; si è aggiunta la gamba in su per chiarire la struttura contrappuntistica del passo.

29 *A1, mH* *Pf*, m.s.: l'ultima nota nella parte superiore in *A1* = *sib*¹, con un accento chiuso; in *mH* Rossini lo cambiò in *solb*² (senza l'accento), lezione qui accolta.

30 *A1, mH* *Pf*, m.d.: nel secondo e terzo bicordo di crome, si trova una voce intermedia, *reb*³ - *mib*³, che il copista riportò in *mH*. In un secondo momento il compositore intervenne in *mH* eliminando questa voce, lezione qui accolta.

34 *mH* *Pf*: come quasi sempre, il copista rende la forcilla chiusa di Rossini come semplice forcilla. In questo caso, però, Rossini intervenne, aggiungendo un *f* prima della forcilla. Dato che la notazione originale significa essenzialmente lo stesso, si è lasciata inalterata la lezione di *A1*.

35 *A1* Canto: manca la forcilla, suggerita dal *cresc.* nel *Pf*; il modello di 31 e la presenza del segno in *A2* consigliano di aggiungerla.

36 *mH* *Pf*: il *f*, che manca in *A1*, è stato aggiunto da Rossini in *mH*.

38 *A1, mH* *Pf*, m.d.: in *A1* si trova anche un *do*[#] in tutti e due gli accordi, che così vennero copiati dal collaboratore in *mH*. In un secondo momento Rossini li cancellò.

39 *A1* ② / *Pf*: # davanti ai *sol*; sono superflui, dato che il # è in chiave e dei *sol*[#] si trovano già in questa battuta a ①.

40 *mH* Canto: il bequadro davanti al *la*³, che manca in *A1*, è stato aggiunto da Rossini in *mH*.

41 *A1* *Pf*: «legato» è scritto sotto il rigo di m.s. Si è preferito spostare l'indicazione entro i due pentagrammi, come a 5 e 17.

41 *mH* *Pf*, m.s.: il bequadro davanti al *mi*², assente in *A1*, è stato aggiunto da Rossini in *mH*.

47 *pH2* Canto: in questo punto Rossini aggiunse una cadenza. È stata riportata a piè di pagina, e trasportata da *Mi minore* (tonalità di *pH2*) in *Fa*[#] minore.

48 *mH* ② / *Pf*, m.d., parte inferiore: la legatura di valore per i due *si*², assente in *A1*, venne aggiunta da Rossini in *mH*.

51-55 *A1, mH* In *A1* Rossini scrisse «rallent.» a 54, indicazione poi copiata dal collaboratore in *mH*. In un secondo momento Rossini raschiò questa indicazione e scrisse invece «Rallentando un poco» a 51-52, lezione qui accolta.

55 *A1* *Pf*, m.s.: l'ultimo accordo ha due gambe, come se le tre note fossero suddivise fra due linee melodiche. In realtà questo accordo termina una successione iniziata a 53 e da essa non si differenzia contrappuntisticamente, perciò si mantiene soltanto la gamba in giù.

N. 12

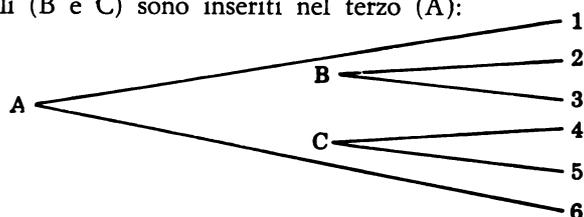
LE DÉPART DES PROMIS QUATUOR TYROLIENNE SENTIMENTALE

Fonti

A

Pesaro, Fondazione Rossini

L'autografo è composto da tre bifolii, due dei quali (B e C) sono inseriti nel terzo (A):



La musica è scritta da f. 2r a f. 6r, ed è firmata «G. Rossini» in calce, dove Rossini indicò anche il nome del poeta: «Paroles d'Emilien Pacini». Al centro di f. 1r si trova l'intestazione di Rossini: «Le départ des Promis / Quatuor». Sono vuoti i ff. 1v e 6v.

La carta è di formato oblungo piccolo, cm. 27 x 17,9, con dieci pentagrammi per facciata spazati uniformemente. La musica è scritta su due sistemi di quattro pentagrammi in ogni facciata da f. 2r a f. 5v; sono sempre vuoti il primo e l'ultimo

pentagramma; la composizione si conclude a f. 6r dopo un solo sistema.

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(22)

Si tratta di una copia manoscritta completa, un folio seguito da un fascicolo di due bifolii, con alcune correzioni autografe e la firma di Rossini; autografa è anche l'indicazione: «(Paroles d'Emilien Pacini)». La carta è di formato oblungo, cm. 35,1 x 27, con dieci pentagrammi per facciata spaziati uniformemente. Su f. 1r il copista principale scrisse: «Le départ des Promis / Quatuor». Mani posteriori aggiunsero «Album J / No. 12» e il numero «31», indicazioni relative alla vendita inglese del 1878 (vedi la Prefazione). La musica segue a ff. 1v-5v.

pH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Harvard University, fMS Mus 153(22)

Insieme a mH si trovano due parti vocali per «1° Soprano» e «Contralto» (la prima delle quali di mano di un copista diverso da quello che ha preparato mH, e l'altra del medesimo), ciascuna formata da un fascicolo di due bifolii, col titolo su f. 1r («Le départ des Promis») e un altro titolo sopra la prima pagina di musica, f. 1v: «Tyrolienne sentimentale». La carta è di formato oblungo, cm. 27 x 21,2 («1° Soprano») e cm. 26 x 21,2 («Contralto»), con otto pentagrammi per facciata spaziati uniformemente. La musica in ambedue le parti è scritta a ff. 1v-3r; ff. 3v e 4 sono vuoti.

Nota introduttiva

Titolo

In A Rossini scrisse sul frontespizio «Le départ des Promis / Quatuor»; ci sono vari numeri «12», tutti a matita e recenti. A capopagina della prima facciata di musica (f. 2r), al centro, egli indicò: «Tyrolienne Sentimentale / pour 4^e Voix». A sinistra aggiunse «N:° 12», specificando così la posizione del brano nei *Morceaux réservés*. Si è utilizzato in questa edizione il titolo che Rossini scrisse a f. 1r, aggiungendo l'indicazione del genere («Tyrolienne sentimentale») che si trova a f. 2r. In mH il frontespizio reca di mano del copista «Le départ des Promis / Quatuor»; sopra la prima facciata di musica si legge: «Tyrolienne sentimentale Pour», ma la frase non è compiuta. Rossini stesso aggiunse «N:° 12» verso la sinistra.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia di Pacini, la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in A. La punteggiatura, aggiunta ai pochi segni del manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore. Non si è tenuto conto delle lettere maiuscole di Rossini, né di quelle che indicano i capoversi né di quelle interne al testo («Souffrance», «Écho», «Rossignol»).

Le Départ des promis
Quatuor
Tyrolienne sentimentale

L'honneur¹ appelle²
Leur bras fidèle [:]
Quelle douleur
Pour notre cœur [!]

Dans la souffrance
Sans espérance
L'amour[,] hélas[,]
Gémit tout bas[.] Ah [!]
Dans son ivresse
Notre tendresse
Rêvait toujours³
De si beaux jours.

Quand vous quittez
Notre Tyrol[,]
La joie aussi
Reprend son vol[.]
Sans fleurs languit
Notre beau sol[,]
L'écho des bois
Sans rossignol[.] Ah [!]
Bien des conquêtes
S'offrent à vous[,]
Mais pour des nœuds plus doux
Du moins pensez⁴ à nous.

D'amour éprises[,]
Tristes promises[,]
Des pleurs d'adieux
Mouillent⁵ vos yeux[.]
Pour la patrie[,]
Mère chérie[,]
Nos fiers soldats
S'en vont tous aux combats[.] Hélas [!]
Ah [!]

Pendant la guerre[,]
Douleur amère[,]
Prions pour eux[,]
Nos amoureux[.]

De nos vallons
Le franc chasseur
Marchant armé
Sur l'oppresser

Pour son pays[,]
 Pour l'Empereur[,]
 Meurt sans regret[,]
 Combat sans peur[.] Ah [!]
 Rêvons les fêtes
 D'un plus beau jour[.]
 Hâtez votre retour[,]
 Seul vœu de notre amour[.]

¹ Rossini italianizza la parola, scrivendo «onneur».

² Rossini scrive erroneamente «appele».

³ Rossini tralascia la «s» finale di questa parola, come in «jours» nel verso seguente.

⁴ Rossini scrive erroneamente «penses».

⁵ Rossini tralascia la «t» finale.

Organico

Rossini così annota i quattro righi del primo sistema di musica:

- | | | |
|---|---|-----------|
| 1 | 2 | Soprani |
| 2 | 2 | Contralti |
| 3 | | |
| 4 | | Piano |

Rossini aveva scritto originariamente «Soprano» e «Contralto»; più tardi aggiunse i «2» e modificò le indicazioni delle voci.

Note critiche

- 8 A Pf, m.d.: la terza nota è scritta come semicroma isolata, notazione che si ripete a 28 e 72. Poiché Rossini unisce le prime tre crome nella analoga 52, e poiché così suggerisce il senso di tutta la frase, esse sono state collegate anche a 8, 28 e 72.
- 8 A $\text{\textcircled{II}}$ / Pf, m.s.: nell'accordo Rossini scrisse anche un re^2 ; poiché in tutti i passi analoghi (28, 52 e 72) questa nota manca, si è preferito sopprimerla anche a 8, come in mH.
- 9-16 A S, C: le parti sono state pesantemente rimaneggiate dall'autore qui e in tutte le ripetizioni della frase. Non è possibile ricostruire la versione primitiva, ma si può constatare che la prima nota a 9 (e ai passi analoghi) era sol^4 (e non sol^3) per S e mi^4 (e non sol^3) per C; mentre la terza nota a 10 (e ai passi analoghi) era mi^4 (e non sol^3) per S.
- 11-13 A Pf, m.d.: il do^3 è scritto sotto il pentagramma superiore a 11 / $\text{\textcircled{II}}$, e in tutti gli accordi a 12-13. Poiché nei passi analoghi, e soprattutto in quello parallelo a 55-57, le quadriadi sono suddivise in due note per ogni pentagramma, si è preferito mantenere questa scrittura anche a 11-13.
- 22 A S: la penultima nota sembra un poco probabile fa^4 ; in tutti i passi analoghi Rossini scrisse mi^4 , la lezione di mH anche a 22 e la versione accolta in questa edizione.
- 38-39 A $\text{\textcircled{II}}$ - $\text{\textcircled{III}}$ / Pf, m.s.: i sf^2 a 38 ed i do^3 a 39 sono scritti sotto il pentagramma superiore. Si è preferito collocarli sopra quello inferiore, come nelle analoghe 82-83.
- 43 A Pf, m.s.: l'ultimo bicordo è scritto erroneamente $sol^3 + sf^2$, cioè con un taglio in collo in più. La lezione corretta è presente nell'analoga 87, come anche in mH.
- 60 A S: la forcilla di diminuendo è collocata dalla terza nota fino alla quinta; si è preferito spostarla verso la fine della battuta, come nell'analoga 16.
- 69 A Pf, m.d.: la seconda pausa è scritta erroneamente come pausa di croma.
- 88 A Pf, m.d.: la nota superiore del terzo accordo è scritta come fa^4 , ma si tratta sicuramente di un errore per il re^4 presente in mH e in tutti e due i manoscritti all'analoga 44.
- 89, 90 A Pf, m.d.: nel penultimo accordo, la nota superiore è chiaramente scritta come fa^4 . Poiché in tutto il passo questa linea del Pf raddoppia il canto, lo si ritiene un errore, e si preferisce leggere mi^4 (come in mH), più adatto all'armonia.
- 89, 90 mH Pf, m.s.: il primo accordo = $do^3 + sol^3$, lezione primitiva di A. La correzione di Rossini in A fu fatta dunque solo dopo la preparazione di mH.

APPENDICE AI MORCEAUX RÉSERVÉS

N. 7a

PRIÈRE À 8 VOIX

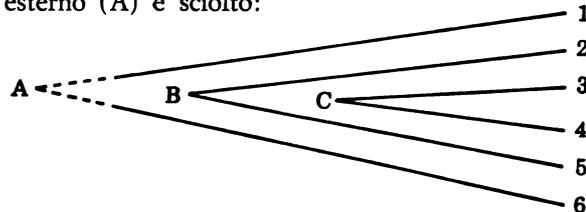
Per la storia di questo pezzo e la relazione fra esso e il N. 7 dei *Morceaux réservés*, *Pregiera (per otto sole voci)*, si veda l'introduzione alle Note relative a quest'ultimo.

Fonti

mH

Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library,
 Harvard University, fMS Mus 153(19)

Si tratta di una copia manoscritta completa, un fascicolo di tre bifolii (A - C), di cui quello esterno (A) è sciolto:



Il manoscritto ha delle annotazioni autografe molto significative (fra cui il testo intero) e la firma di Rossini. La carta è di formato oblungo, cm. 35,1 x 27, con dodici pentagrammi per facciata spaziate uniformemente. Su f. 1r si trova un titolo autografo «Prière» (ma si veda anche la Nota introduttiva).

va). La musica segue a ff. 1v-5v; f. 6 è vuoto. Come è stato detto nelle Note a N. 7, qui saranno evidenziati soltanto gli interventi rossiniani che appartengono esclusivamente a N. 7a. Per le notizie sugli altri interventi musicali di Rossini in mH, si vedano le Note a N. 7.

Nota introduttiva

Titolo

Sul frontespizio Rossini scrisse un titolo che potrebbe essere stato: «Chant / Album Français / Huit Voix d'Hommes». Poi cancellò queste parole e le sostituì con: «Prière». A capopagina della prima facciata di musica, al centro, Rossini scrisse: «Prière a 8 Voix». A sinistra aggiunse «N:° 7», specificando così la posizione del pezzo (nella versione italiana) nei *Morceaux*. Da notare, tuttavia, che il «7» sostituisce un «10», testimonianza della collocazione originaria del pezzo nell'*Album français*.

Testo

In mancanza di una fonte indipendente per la poesia, che è probabilmente di Émilien Pacini (vedi la Prefazione), la struttura poetica originaria è stata ipoteticamente ricostruita sulla base del testo presente in mH. La punteggiatura, assente quasi ovunque nel manoscritto rossiniano, è stata suggerita dal curatore.

Prière à 8 voix

Dieu créateur du monde[,]
Par qui la foudre gronde[,]
Toi[,], dont la main féconde
De bienfaits nous inonde[,]
Aux Cieux reçois¹ l'hommage
De notre amour pieux[.]
Sur l'homme[,], ton image[,]
Daigne jeter les yeux [!]
Seigneur[,], ton nom enflamme
Nos cœurs reconnaissants²[,]
Ta gloire inspire l'âme
Qui t'offre un pur encens[.]
Dieu créateur du monde (ecc.)

Dieu tutélaire³[,]
Que ta colère
Soit moins sévère [!]
Entends notre prière [:]
Nous adorons ta loi[.]
Console la misère[,]
Qui n'a d'espoir qu'en toi [!]

Si parfois la souffrance[,]
Lasse de l'espérance[,]
Meurt⁴ dans l'indifférence[,]
Source de tous malheurs[,]
Dieu tout puissant[,]
Que ta bonté sublime
Pardonne à nos douleurs [!]
Du sombre enfer[,]
Mon Dieu[,], ferme l'abîme [;]
Fais grâce aux grands pécheurs⁵[,]
Entends nos voix[,], nos pleurs.

¹ A 9 Rossini scrive erroneamente «reçoit»; a 46 l'ortografia è corretta.

² A 28 Rossini scrive «reconnaissant» per T I, T II e B; la versione corretta è presente a 19-20.

³ A 53-55 T II, Bar e B accompagnano la melodia di T I col testo «Grands Dieu», corretto in quest'edizione in «Grand Dieu!».

⁴ A 70 Rossini scrive erroneamente la parola con un accento circonflesso: «mêurt».

⁵ A 82 Rossini scrive «grand» per Bar e B; a 83 «pêcheur» per tutti. Si è sostituita sempre la versione ortograficamente corretta: «aux grands pécheurs».

Organico

Il copista così annota i quattro righi del primo sistema di musica:

- 1 2 Tenor [I] [chiave di tenore]
- 2 2 Tenor [II] [chiave di tenore]
- 3 2 Baryton
- 4 2 Basse

Note critiche

2

mH T II, B: le due note sono legate. Come nel caso di N. 7 (si veda Nota 2), le legature interpretate alla lettera assumerebbero significato di legature di valore, impedendo la pronuncia della seconda sillaba. La situazione si ripresenta identica diverse volte. Evidentemente Rossini intendeva dare a queste legature un valore espressivo, e si è rispettata la sua notazione.

3-12

mH Una prima versione del testo, di mano di Rossini, fu

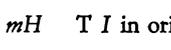
cancellata da lui stesso quando scrisse la stesura definitiva. La versione originaria non è più leggibile.

7, 44, 72

mH T I, Bar: i bequadri, assenti in mP, sono stati aggiunti da Rossini.

8, 45

mH Come già indicato nella Nota 8, 45 del N. 7, Rossini aggiunse *mf* sopra il pentagramma di T. I. Da notare, tuttavia, che a 8 la forcilla di diminuendo è stata estesa a

- T II, Bar e B (a 45 a T II e Bar), forse dal copista, forse da Rossini stesso. Queste forcelle nelle parti inferiori sono assenti in mP.
- 9 *mH* T I: il *pp*, assente in mP, è stato aggiunto da Rossini.
- 11 *mH* T II, Bar, B: la forcella di crescendo è scritta anche in queste parti, forse dal copista, forse da Rossini stesso.
- 13 *mH* T I: Rossini aggiunse un secondo *p* al *p* che il copista aveva derivato da mP. La modifica non è stata riportata in mP.
- 18, 22 *mH* $\text{\textcircled{I}}$ / T I: Rossini modificò la semicroma in entrambe le battute: a 18 sostituì *fa*² al posto di *la*²; a 22 *re*³ al posto di *fa*². L'emendamento (che non è presente in mP) è efficace, in quanto evita l'unisono di T I e T II.
- 18, 22 *mH* Si noti la diversa scrittura della pausa rispetto a mP nelle correzioni che Rossini fece in queste battute.
- 24-28 *mH* Oltre alle correzioni fatte in questo passo in tutti e due i manoscritti, mP e mH, Rossini fece un gruppo di cambiamenti importanti soltanto nella versione francese. T II: il compositore aggiunse le forcelle di diminuendo a 24 / $\text{\textcircled{III}}$ e 26 / $\text{\textcircled{III}}$ e cambiò l'ultima nota di 25 e 27 in *sf*. (In N. 7 mancano le forcelle, e l'ultima nota è *mf*). Bar: il compositore cambiò la scrittura delle note a 25 e 27, per adeguarla al testo francese, e aggiunse *f* $\text{\textcircled{>}}$ a 27 (esteso in questa edizione anche a 25). B: il compositore aggiunse le forcelle di diminuendo a 24 / $\text{\textcircled{III}}$ e 26 / $\text{\textcircled{III}}$.
- 29 *mH* T I, B: le forcelle di crescendo cominciano sopra la penultima nota in T I e più tardi ancora in B. Si è preferito farle iniziare alla terzultima nota, come nel N. 7.
- 32-33 *mH* T I: il *mf* sopra il pentagramma a 32 / $\text{\textcircled{III}}$ e il *p* a 33 / $\text{\textcircled{III}}$ sono di mano di Rossini. Questi segni non appaiono in mP.
- 37 *mH* $\text{\textcircled{III}}$ / T I: il bequadro al *re*³, che manca in mP, è di mano di Rossini.
- 37, 65 *mH* T I: il punto esclamativo dopo «ah» è di mano di Rossini.
- 38 *mH* T I: il *ppp*, che manca in mP, è di mano di Rossini. Anche i bequadri di precauzione in T I e Bar sembrano di sua mano. (In mP si trova soltanto il primo bequadro in Bar).
- 50-53 *mH* T I: un testo originario, che forse ripeteva le parole precedenti, è stato cancellato da Rossini e sostituito con quello definitivo.
- 52-56 *mH* Per la storia travagliata di questo passo, si veda Nota 52-56 del N. 7. Da notare inoltre che la doppia gamba di B a 53 / $\text{\textcircled{I}}$ e i bequadri di Bar a 55 / $\text{\textcircled{II}}$ e B a 55 / $\text{\textcircled{III}}$, tutti assenti in mP, sono di mano di Rossini in mH.
- 57 *mH* T I: Rossini aggiunse *pp* al *pp* già scritto dal copista, ma non riportò il cambiamento in mP.
- 59-60 *mH* T II, Bar, B: le legature (assenti nella stesura definitiva di mP) sono di Rossini. La forma grafica che presentano nel manoscritto quelle di T II e B ha suggerito di unirle in una sola legatura che abbraccia 59-60.
- 60 *mH* T I in origine = , come in mP; Rossini sostituì una minima puntata, cambiamento che non trova riscontro in mP.
- 63-64 *mH* Rossini stesso ha esteso gli accenti di T I (che sono di mano del copista) alle altre parti vocali. Tale estensione è soltanto implicita in mP.
- 66 *mH* T I, Bar: i bequadri, che mancano in mP, sono stati aggiunti da Rossini.
- 72-73 *mH* T II: si veda la Nota 72-73 del N. 7.
- 79 *mH* T I: la legatura abbraccia anche l'ultima nota. Si è uniformata la notazione a 74 (cfr. anche Nota 79 del N. 7).
- 83, 84 *mH* T I: anche se il copista di mH ha interpretato lo *sfmo*, scritto da Rossini in mP, come *ffmo*, la volontà dell'autore è chiara, ed è stata rispettata in questa edizione.
- 84 *mH* $\text{\textcircled{II}}$ / T I: un $\#$ per il *fa*³ è stato cancellato da Rossini (come anche in mP), ma non si trova traccia del bequadro aggiunto dall'autore in mP, qui integrato in parentesi quadra.
- 86 *mH* Bar: il bequadro di precauzione per il *fa*² è stato cancellato da Rossini.

N. 11a

ARIETTE À L'ANCIENNE

Per la storia di questo brano, l'analisi delle relazioni fra N. 11 e N. 11a, le Note introduttive

sulle fonti, il testo, l'organico, ecc., si vedano le Note al N. 11.

Note critiche

- 1 A2 Manca l'indicazione di dinamica, qui derivata dall'analoga 41. Il *pp* a 1 è presente anche in N. 11.
- 16 A2 Canto: ci sono due legature, una sopra e una sotto il pentagramma, di cui una è stata tralasciata.
- 21-22 A2 Pf, m.d.: Rossini scrisse una legatura lunga che comincia a 21 / $\text{\textcircled{I}}$, si estende oltre la battuta nel margine (21 è l'ultima battuta di un sistema), poi riprende dal margine prima di 22 per concludersi a 22 / $\text{\textcircled{II}}$. Si è preferito dividere questo segno in due legature, come in A1.

MORCEAUX RÉSERVÉS

31-32

A2 Canto: la presenza di *cresc.* e *f* nel Pf, il modello di 35 e le indicazioni di A1 suggeriscono tutti i segni di dinamica qui aggiunti.

44

A2 \textcircled{D} / Pf, m.d.: nell'accordo pare vi sia un $do\sharp^3$, ma la nota interferisce con il re^4 nel Canto, disturbando la risoluzione al $do\sharp^4$. In tutte le battute analoghe (anche in

A1) manca sempre il *do* nell'accordo del Pf, che perciò è stato tralasciato anche qui.

46

A2 Le forcelle sono segnate in modo contraddittorio: quella del Canto dal mezzo di \textcircled{D} fino alla fine della battuta, quella del Pf nella prima metà della battuta. Si è preferito estendere il crescendo nelle due parti per tutta la battuta.

GRAFICA MUSICALE A CURA DEL
LABORATORIO COPIATURA MUSICA, MILANO

STAMPA E CONFEZIONE
ARTI GRAFICHE EDITORIALI Srl, URBINO

FINITO DI STAMPARE
NEL DICEMBRE MILLENOVECENTOTTANTANOVE