

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI

Ciclo XX

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/07

Traduzioni di opéras-comiques
nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena:
il Riccardo Cor di Leone

I

Presentata da:

FABRIZIO BUGANI

Coordinatore del Dottorato

Prof. ANGELO POMPILIO

Relatori

Prof. MARCO BEGHELLI

Prof. EMILIO SALA

Esame finale anno 2008

INDICE GENERALE

VOLUME I

Introduzione p. 1

CAPITOLO I: IL *RICCARDO COR DI LEONE* PER MONZA

I.1 Monza: laboratorio per l'opéra-comique in Italia? p. 3

I.2 La proposta di Giuseppe Carpani..... p. 10

I.3 Il soggetto del *Riccardo*: p. 19

CAPITOLO II: I LIBRETTI DEL *RICCARDO* E DEL *RICHARD*

II.1 Edizione sinottica dei libretti del *Richard Cœur de lion*
di Jean-Michel Sedaine e del *Riccardo Cor di Leone*
tradotto da Giuseppe Carpani..... p. 31

II.2 La traduzione e l'adattamento di Giuseppe Carpani..... p. 75

CAPITOLO III: I MANOSCRITTI MUSICALI DEL *RICCARDO COR DI LEONE*

III.1 Descrizione delle fonti..... p. 83

III.2. Criteri d'edizione della partitura p. 96

III.3 Apparato critico p. 105

III.4 Bibliografia..... p. 195

VOLUME II

Edizione della versione monzese del *Riccardo Cor di
Leone* di ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY

Iniziare una tesi di dottorato dichiarando l'importanza delle relazioni esistenti tra il teatro musicale italiano e quello francese tra Sette e Ottocento può apparire un'ingenuità, o la dimostrazione di essere all'oscuro dei molteplici studi e progetti di ricerca che hanno affrontato questo tema. Ma solo partendo da questo assunto mi è possibile legittimare questo elaborato, che vuole inserirsi nel novero degli studi che hanno affrontato questa materia. Argomento di forte attualità, a cui è stato dedicato di recente il colloquio internazionale (*H*)*ernani, quatre siècles d'opéras italiens inspirés par la littérature française*, organizzato dal IRPMF e dall'Université François-Rebelais di Tours nel febbraio del 2007, ultimo incontro tra i tanti che la *koïnè* dei musicologi ha dedicato all'argomento. Di questi incontri, di cui le pubblicazioni degli atti costituiscono l'esito più interessante, vanno ricordati quelli di Liegi, dedicati rispettivamente a Grétry¹ e alle origini del genere,² seguiti da quello di Cambridge,³ i due di Francoforte, di cui uno in particolare sulla diffusione internazionale dell'*opéra-comique*,⁴ quello di Praga del 1999⁵ e l'ultimo di Rouen del marzo 2001.⁶

Ma veniamo al soggetto più strettamente connesso con questo lavoro. In un primo momento l'attenzione dei musicologi si è indirizzata allo studio sull'influenza della musica francese sulle opere di autori quali Mayr, Donizetti e Verdi; solo a partire dalla fine degli anni '90 del secolo scorso si è iniziato a studiare le radici del fenomeno, cercando di stabilire quando, come e perché i compositori italiani hanno cominciato a prendere come riferimento modelli francesi, giungendo alla risoluzione che uno dei processi di contaminazione più significativi in ambito musicale tra Francia e Italia è avvenuto alla fine del Settecento tra opera buffa italiana e *opéra-comique* francese. Molti studiosi hanno affrontato questo tema, affrontandolo da prospettive differenti: alcuni di loro hanno studiato singole composizioni,⁷ altri

¹ *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, a cura di Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992.

² *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, a cura di Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992.

³ *Music and the French Revolution*, a cura di Malcom Boyd, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

⁴ *Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di Herbert Schneider - Nicole Wild, Hildesheim, Olms, 1997.

⁵ *Le rayonnement de l'opéra-comique en l'Europe au XIX^e siècle*, a cura di Milan Pospíšil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon, Marta Ottlova, Praga, KLP, 2003.

⁶ Atti in corso di pubblicazione. Ringrazio François Levy, tra i relatori del convegno, che mi ha inviato copia degli abstract e gli handout dei relatori.

⁷ STEFANO CASTELVECCHI, *From Nina to Nina: Psychodrama, Absorption, and Sentiment in the 1780s*, in «*Cambridge Opera Journal*», VIII, 2, 1996, pp. 91-112; EMILIO SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra-comique français: le cas du Renard d'Ast*, in «*Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19.*

hanno contestualizzato il fenomeno in un ambito più esteso, evidenziando l'influenza dell'*opéra-comique* nella nascita di generi operistici quali la farsa e l'opera semiseria.⁸ È inoltre un dato ormai riconosciuto che molti dei libretti italiani scritti tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento non sono altro che adattamenti di libretti di *opéras-comiques*.⁹

Marco Marica, a cui deve la prima indagine sistematica sull'*opéra-comique* in Italia,¹⁰ ha tracciato una mappa della diffusione in Italia nella seconda metà del Settecento dell'*opéra-comique*,¹¹ rappresentata sia in lingua originale - da compagnie itineranti francesi - sia in traduzione italiana. Se nel caso delle rappresentazioni in francese la mappa presenta più località - Marica individua con precisione le rappresentazioni di *opéras-comique* da parte di compagnie transalpine fin dagli anni Sessanta del secolo XVIII a Torino, Genova, Milano, Parma e Firenze¹² - per le rappresentazioni in traduzione italiana abbiamo un solo centro di rilevanza apprezzabile, Monza.

Jahrhundert», cit., pp. 363-383; DAVIDE DAOLMI, *Nina ossia La pazza per amore: Commedia d'un atto in prosa e in verso, e per musica (Monza 1788)*, Milano, LED, 2006.

⁸ PHILIPPE PIERRE VENDRIX, *En inversant le processus. De l'opéra-comique à l'opera buffa*, in «*Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Loven di Menaggio (Como), 28-30 giugno 1993*», a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, Antiquae Musicae Italiae Studiosi, 1995; DAVID BRYANT, *La farsa musicale: coordinate per la storia di un genere non genere*, in «*I vicini di Mozart. La farsa musicale veneziana (1750-1810)*», a cura di David Bryant e Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1987, pp. 431-455;

⁹ MARCO MARICA, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma, 1998, tabelle 7-10.

¹⁰ MARCO MARICA, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, cit. Dello stesso autore vedi anche: *Le traduzioni italiane di opéras-comiques francesi (1763-1813)*, in «*Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*», cit., pp. 385-447, e *Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820)*, in «*Le rayonnement de l'opéra-comique en l'Europe au XIX^e siècle*», cit., pp. 299-360.

¹¹ Cfr. MARCO MARICA, *Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820)*, in «*Le rayonnement de l'opéra-comique en l'Europe au XIX^e siècle*», cit., pp. 338-360.

¹² Cfr. MARCO MARICA, *Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820)*, in «*Le rayonnement de l'opéra-comique en l'Europe au XIX^e siècle*», cit., pp. 304-308 e 310-313.

L'eccezionalità del caso monzese

Le rappresentazioni monzesi di *opéras-comiques* in traduzione italiana sono, come vedremo più dettagliatamente nel corso della esposizione, un caso eccezionale nell'ambito della diffusione del fenomeno in Italia, in quanto costituiscono l'unica esperienza conosciuta di rappresentazioni di *opéras-comiques* svoltesi a cadenza regolare in un'arco temporale precisato all'interno di stagioni d'opera regolari.

Il teatro monzese era stato costruito tra il 1777 e il 1778 dal Piermarini,¹³ a cui si devono importanti opere di riorganizzazione e riqualificazione architettonica quali la trasformazione del Palazzo Reale di Milano, la costruzione dei teatri la Scala e Canobbiana,¹⁴ ma soprattutto la costruzione della residenza estiva della corte milanese a Monza, con la Villa e il Teatro Arciduciale. L'organizzazione delle stagioni teatrali era affidata ai Cavalieri Associati, un gruppo di nobili esponenti delle più ricche famiglie monzesi e milanesi che fungevano da impresari,¹⁵ ma, come si ricava dalle dediche nei libretti, l'Arciduca manteneva una certa influenza nella scelta dei titoli da mettere in scena. Valga come esempio questo estratto dalla *Dedica* nel libretto del *Riccardo Cor di Leone*:

Un simile tentativo, [...] non dispiacerà alle ALTEZZE VOSTRE REALI **d'onde ne procede l'idea**, ed alle quali con umile profondo ossequio ci rassegnamo delle AA. VV. RR. umilissimi, divotissimi, obbligatissimi servitori.

I CAVALIERI ASSOCIATI

Le rappresentazioni del teatro monzese

Non sono certe le date di inizio e termine dei lavori di costruzione del Teatro Arciduciale, ma sappiamo per certo che l'attività teatrale ebbe inizio nel 1778, così

¹³ Nominato Imperial Regio Architetto da Maria Teresa d'Austria nel 1769. Cfr. CESARE MAZZARELLI, *La Villa, la Corte e Milano capitale*, in «*La Villa Reale di Monza*», a cura di Francesco de' Giorgi, Monza, Pro Monza, 1984, p. 20. Visto in: FRANCESCA BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique al teatro Arciduciale di Monza 1778-1795*, Lucca, LIM, 2002, pp. 19-20.

¹⁴ Strettamente legati al Teatro Arciduciale di Monza sia perché dipendevano anch'essi dall'Arciduca Ferdinando, sia perché anch'essi gestiti per lungo tempo - dieci anni - dai Cavalieri Associati.

¹⁵ Non è chiaro dalle fonti se gli stessi fossero anche i palchettisti a cui Ferdinando aveva venduto a proprietà di 48 palchi a partire dal 1778: cfr. AUGUSTO MERATI, *Monumenti neoclassici a Monza e in Brianza*, Monza, Lions, 1965, p. 6.

come si desume dalla dedica apposta nel libretto dell'opera scelta per la prima rappresentazione, il dramma giocoso *Il curioso indiscreto* di Pasquale Anfossi.¹⁶ Un elenco sintetico degli spettacoli teatrali monzesi, reso possibile dalle notizie riportate nell'*Indice de' teatrali spettacoli*¹⁷ e in *SartoriL*¹⁸ ci rivela l'evoluzione del gusto nella scelta del repertorio proposto nel teatro arciduciale.

Tab. 1. Cronologia delle rappresentazioni del Teatro Arciduciale di Monza dal 1778 al 1795

	TITOLO	AUTORE DELLE MUSICHE	LIBRETTISTA ¹⁹
		1778	
A ²⁰	<i>Il curioso indiscreto</i>	Pasquale Anfossi	[librettista ignoto]
		1779	
G	<i>Le vendemmie</i>	Giuseppe Cazzaniga	Giovanni Bertati
A	<i>La scuola de' gelosi</i>	Antonio Salieri	Caterino Mazzola
A	<i>Il matrimonio per inganno</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
		1780	
G	<i>La forza delle donne</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
G	<i>L'italiana a Londra</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Petrosellini
A	<i>La figlia ubbidiente</i>	Carlo Bosi	[librettista ignoto]
		1781	
G	<i>L'albergatrice vivace</i>	Luigi Caruso	Giuseppe Palomba
G	<i>Le due contesse</i>	Giovanni Paisiello	Giuseppe Petrosellini
A	<i>La partenza inaspettata</i>	Antonio Salieri	Giuseppe Petrosellini
A	<i>I contrattempi</i>	Giuseppe Sarti	Nunziato Porta
		1782	
G	<i>Il convito</i>	Domenico Cimarosa	Filippo Livigni
A	<i>Il finto pazzo per amore</i>	Antonio Sacchini	Tommaso Mariani
A	<i>Le sorelle rivali</i>	Giovanni Valentini	Giovanni Bertati
		1783	
A	<i>Il raggiratore di poca fortuna</i>	Alessandro Guglielmi	Giuseppe Palomba
		1784	
G	<i>Le gelosie villane</i>	Giuseppe Sarti	Tommaso Grandi

¹⁶ I-M, Scala, MUS A XVI 5.

¹⁷ *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764 - 1823*, a cura di Roberto Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, 2 v.

¹⁸ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa fino al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991-1994.

¹⁹ Per le traduzioni di *opéras-comiques* si indica il nome del traduttore, Giuseppe Carpani.

²⁰ Le stagioni d'opera si danno con abbreviazione nella prima fincatura: A per autunno, G per la Fiera di San Giovanni. Sono state prese in considerazione le rappresentazioni eseguite dall'apertura del teatro fino al 1795, poiché nel 1796 la corte lasciò Milano per rifugiarsi prima a Venezia poi a Vienna e quindi non si tennero rappresentazioni.

A	<i>I filosofi immaginari</i>	Giovanni Paisiello	Giovanni Bertati
A	<i>Il geloso in cemento</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
1785			
G	<i>La finta principessa</i>	Felice Alessandri	Filippo Livigni
A	<i>I due baroni di Rocca Azzurra</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Palomba
A	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Giovanni Paisiello	[librettista ignoto]
1786			
G	<i>Giannina e Bernardone</i>	Domenico Cimarosa	Filippo Livigni
A	<i>I castellani burlati</i>	Vincenzo Fabrizi	Filippo Livigni
1787			
A	<i>Una cosa rara</i>	Vincente Martín y Soler	Lorenzo da Ponte
A	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Giovanni Paisiello	[librettista ignoto]
A	<i>Le nozze di Figaro</i>	W.A.Mozart (I-II atto) – Angelo Tarchi (III-IV atto)	Lorenzo da Ponte
A	<i>Riccardo Cor di Leone</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Giuseppe Carpani
1788			
G	<i>La grotta di Trofonio</i>	Antonio Salieri	Giambattista Casti
A	<i>I castellani burlati</i>	Vincenzo Fabrizi	Filippo Livigni
A	<i>Le due gemelle</i>	Pietro Alessandro Guglielmi	Giuseppe Palomba
A	<i>Nina ossia La pazza per amore</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Il credulo</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Maria Diodati
1789			
G	<i>La cuffiara</i>	Giovanni Paisiello	Giambattista Lorenzi
G	<i>Il marito disperato</i>	Domenico Cimarosa	Giambattista Lorenzi
A	<i>La molinara ossia L'amor contrastato</i>	Giovanni Paisiello	Giuseppe Palomba
A	<i>La dote</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Rinaldo d'Aste</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
1790			
A	<i>Rinaldo d'Aste</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>La maga Circe</i>	Pasquale Anfossi	[librettista ignoto]
A	<i>Lo spazzacamino principe</i>	Angelo Tarchi	Giuseppe Carpani
1791			
G	<i>Cajo Mario</i>	Giuseppe Giordani	Gaetano Roccaforte
A	<i>Le due rivali</i>	Domenico Cimarosa	[librettista ignoto]
A	<i>I due ragazzi savojardi</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Raollo Signore di Crequi</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
1792			
A	<i>Le confusioni per la somiglianza</i>	Luigi Crippa	Francesco Marconi
A	<i>Il matrimonio segreto</i>	Domenico Cimarosa	Giovanni Bertati

1793

G	<i>L'impresario in rovina</i>	Giuseppe Valenti	[librettista ignoto]
G	<i>Il convitato di pietra</i>	Giuseppe Gazzaniga	Giovanni Bertati
G	<i>Il Conte brillante</i>	Marcello da Capua	[librettista ignoto]
G	<i>Giannina e Bernanrdone</i>	Domenico Cimarosa	Filippo Livigni
A	<i>Raollo Signore di Crequì</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Lodoiska</i>	Rodolphe Kreutzer [col finale di Luigi Cherubini]	Giuseppe Carpani

1794

G	<i>Le astuzie amorose</i>	Ferdinando Paër	Antonio Brambilla
A	<i>Il divorzio senza matrimonio</i> ossia <i>La donna che non parla</i>	Giuseppe Gazzaniga	don Gaetano Sertor
A	<i>Camilla</i> ossia <i>Il sotterraneo</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani

1795

G	<i>G'innamorati</i>	Sebastiano Nasolini	Giuseppe Maria Foppa
G	<i>Venere e Amore</i> [cantata]	[autore ignoto]	Giambattista Chiari
A	<i>Belisa</i> ossia <i>La fedeltà</i> <i>riconosciuta</i>	Pietro Winter	Alessandro Pepoli
A	<i>La carovana del Cairo</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Giuseppe Carpani

Scorrendo la cronologia delle rappresentazioni monzesi è facile individuare a quale genere andasse la preferenza del pubblico monzese: il dramma giocoso (o commedia per musica) di tradizione napoletana;²¹ ma l'indice ci fornisce un'altra preziosa informazione: nei 18 anni di attività teatrale presi in esame furono messe in scena 59 rappresentazioni con 56 titoli.²² Di questi 56 titoli ben 10 sono *opéras-comiques* in traduzione italiana²³ (vedi indice seguente), per un totale di 12 rappresentazioni, compresi in un arco temporale, piuttosto breve, di soli 9 anni.

²¹ Fra gli autori rappresentati spiccano Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Pasquale Anfossi.

²² Solo tre di essi furono replicati: si tratta dell'opera buffa *I castellani burlati* di Vincenzo Fabrizi su libretto di Filippo Livigni, dato nel 1786 e nel 1788, e degli *opéras-comiques* *Rinaldo d'Aste* di Nicolas-Marie Dalayrac, su libretto di Pierre-Yves Barré e Jean Baptiste Radet tradotto da Giuseppe Carpani, rappresentato per la prima volta nel 1789, poi ripreso nella stagione successiva, e di *Raollo, signore di Crequì*, sempre di Nicolas-Marie Dalayrac, su libretto di Jaques-Marie Boutet, tradotto sempre da Carpani, dato nel 1791 e nel 1793.

²³ In realtà *Lo spazzacamino principe* di Angelo Tarchi è più un primo esperimento di *opéra-comique* su di un libretto originale in italiano che non un adattamento di un lavoro preesistente. Per un approfondimento vedi: ALESSANDRO DI PROFIO, *Lo spazzacamino principe*, in «Musicalia», Pisa-Milano, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 3/2006 (in corso di pubblicazione).

Tab. 2. Gli opéras-comiques dati al Teatro Arciduciale di Monza dal 1787 al 1795.

TITOLO	AUTORE DELLE MUSICHE	AUTORE DEL LIBRETTO ²⁴
1787		
<i>Riccardo Cor di Leone</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Michael-Jean Sedaine
1788		
<i>Nina ossia La pazza per amore</i>	Nicolas-Marie Dalayrac ²⁵	Benoît-Joseph Marsollier
1789		
<i>La dote</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	François-Georges Fouques
<i>Rinaldo d'Aste</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Pierre-Yves Barré e Jean Baptiste Radet
1790		
<i>Rinaldo d'Aste</i>	Nicolas-Marie Dalayrac ²⁶	Pierre-Yves Barré e Jean Baptiste Radet
<i>Lo spazzacamino principe</i>	Angelo Tarchi	Giuseppe Carpani
1791		
<i>I due ragazzi savojardi</i>	Nicolas-Marie Dalayrac ²⁷	Benoît-Joseph Marsollier
<i>Raollo signore di Crequi</i>	Nicolas-Marie Dalayrac ²⁸	Jacques-Marie Boutet
1793		
<i>Raollo signore di Crequi</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Jacques-Marie Boutet
<i>Lodoiska</i>	Rodolphe Kreutzer (<i>con finale di Luigi Cherubini</i>) ²⁹	Claude-François Fillette-Loraux
1794		
<i>Camilla ossia Il sotterraneo</i>	Nicolas-Marie Dalayrac ³⁰	Benoît-Joseph Marsollier
1795		
<i>La carovana del Cairo</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Étienne Morel de Chédeville

²⁴ In questa tavola si indica l'autore del libretto originale, in quanto quello delle traduzioni e degli adattamenti è, per tutti gli *opéras*, Giuseppe Carpani.

²⁵ Poi messa in musica da Giovanni Paisiello, su libretto di Giambattista Lorenzi rielaborato da quello tradotto da Giuseppe Carpani.

²⁶ Poi messo in musica da Marcos António Portugal de Fonseca (Venezia 1794), A. Fochet La Motte (Firenze 1795), G.G. Ferrari (Londra 1801), Francesco Morlacchi (Parma 1809), Carlo Coccia (Roma 1816).

²⁷ Poi messo in musica da Antonio Tozzi, (Barcellona 1794).

²⁸ Poi messo in musica da Giovanni Simone Mayr su libretto di Luigi Romanelli (Milano 1810), Francesco Morlacchi su libretto di Giulio Artusi (Dresda 1811), Valentino Fioravanti su libretto di Leone Andrea Tottola (Napoli 1811).

²⁹ Messa successivamente in scena da Luigi Caruso su libretto di G.G. Ferrari (Roma 1794), Giovanni Simone Mayr su libretto di Francesco Gonella (prima versione Venezia 1796 - seconda versione Milano 1799).

³⁰ Poi messa in musica da Ferdinando Paër a Vienna nel 1799.

L'esistenza del consistente nucleo di traduzioni e adattamenti di *opéras-comiques* all'interno del repertorio monzese è motivata chiaramente nella *Dedica*, a cui è plausibile non sia estraneo il Carpani, nel libretto del primo *opéra-comique* tradotto per il teatro monzese, *il Riccardo Cor di Leone*, che così riferisce:

Il genere non usitato in Italia, la musica forestiera, il dialogo in prosa senza note musicali sono tutte cose alle quali non sono assuefatti i nostri attori, né accostumate le orecchie degli spettatori, e che per ciò potrebbero offendere il particolar gusto della nazione. Ciò non ostante **non s'è voluto lasciare un tentativo, che potrebbe formar epoca sul teatro italiano, ed arricchirlo di grandissima quantità di composizioni di genere nuovo, ed altronde belle.**

La *Dedica* e la successiva *Avvertenza del traduttore* sembrano assumere in questo particolare caso valore programmatico; si può comprendere già da queste pagine, seppur in nuce, il progetto di Carpani: un tentativo di avvicinamento, se non addirittura di mediazione, tra *opéra-comique* e opera buffa.

Probabilmente solo a Monza si sarebbe potuto operare una simile sperimentazione. Le ragioni di ciò sono molteplici, ma una sembra essere la principale: il teatro monzese, per la sua gestione privata e la posizione defilata rispetto ai teatri milanesi del Ducale e della Canobbiana permetteva al responsabile effettivo delle rappresentazioni, Giuseppe Carpani, di sperimentare nuovi modelli e soluzioni per una riforma italiana del teatro d'opera senza preoccuparsi troppo delle reazioni del pubblico ad un così nuovo genere. Sperimentazioni che erano inoltre sostenute e incoraggiate dallo stesso Arciduca, se non è errata l'interpretazione del passo della *Dedica* già citato:

Un simile tentativo, che semplicemente come tale si espone, dovrebbe al certo riuscire di soddisfazione al pubblico, [...] e non dispiacerà alle ALTEZZE VOSTRE REALI d'onde ne procede l'idea [...].

Possiamo credere a quanto affermato nella *Dedica*. Dalle dediche dei libretti monzesi si evince che l'Arciduca interveniva direttamente nella scelta delle opere da rappresentarsi; ed è probabile che l'Arciduca mostrasse una particolare predilezione verso un genere, quello dell'*opéra-comique*, che conosceva molto bene essendo stato

utilizzato a scopo educativo presso la corte di Vienna a partire dal 1755. Cito da un saggio di Bruce Alan Brown:³¹

Nel 1755 l'opéra-comique diventò parte integrante del repertorio, e così come i libretti dell'opera seria erano studiati per formare ed istruire i membri della famiglia imperiale, così i testi dell'opéra-comique furono modificati al fine di essere portatori di lezioni morali.

L'intento moralizzatore, o più specificatamente nel caso del *Riccardo*, l'esaltazione delle virtù della fedeltà e della lealtà, elementi che caratterizzano e pervadono l'intera vicenda, sono forse il motivo non troppo mascherato per cui la scelta del primo *opéra-comique* da mettere in scena a Monza cadde sul *Riccardo Cor di Leone*, adattamento dell'*opéra-comique* di André-Ernest-Modeste Grétry su libretto di Michel-Jean Sedaine *Richard Cœur de lion*.

³¹ BRUCE ALAN BROWN, *La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIII^e siècle*, in «L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle», cit., pp. 302-303.

La proposta di Giuseppe Carpani per Monza

Giuseppe Carpani, poeta della corte arciducale milanese, aveva ricevuto l'incarico di responsabile del teatro monzese dall'Arciduca Ferdinando, come risulta da una sua lettera a Saverio Bettinelli del 10 dicembre 1788:³²

[...] la clemenza di S.A.R. pare mi abbia destinato a correr questa via. Con quali forze poi non oso dirlo. L'impegno è grande, grande la voglia di far bene, ma l'ingegno troppo addietro e inoltre i pochi miei studi furono mai sempre a tutt'altro diretti.

Abbiamo già visto nel capitolo I.1³³ come sia Carpani, sia gli impresari del teatro, i Cavalieri Associati, condividessero la necessità di seguire un nuovo modello per la rinascita e il rinnovamento del gusto italiano, scegliendo di avvalersi del modello francese dell'*opéra-comique*: ma Carpani era anche ben consapevole delle possibili reazioni sfavorevoli del pubblico alle novità introdotte con la rappresentazione del *Riccardo Cor di Leone*. Nell'*Avvertimento del traduttore* il poeta pare voler manifestare una vera e propria dichiarazione di intenti che ne chiarisca e insieme legittimi l'operato:

[...] divien preciso il dovere di prevenirla sulla natura del presente nuovo lavoro. [...] Uno spettacolo per musica pieno di fuoco, di novità, d'eleganza si è il Riccardo del celebre Monsieur Sedaine posto in musica dall'ingegnoso Gretri. [...] Un re prode, poeta, e innamorato, là nei tempi eroici della moderna galanteria, in cui queste qualità non eran mai disgiunte dall'eroe: per tradimento imprigionato da altro principe nel passar ch'ei faceva pei di lui Stati; cercato indi col maggior zelo dal suo fido scudiere egualmente prode e poeta, che per una serie di felici stratagemmi giunge a liberarlo, ecco il soggetto, in parte vero, in parte favoloso del dramma.

Una chiara *captatio benevolentiae* che continua con la descrizione, da parte del poeta, delle modalità del suo operato in merito all'adattamento del libretto francese, realizzato senza alterare la musica originale:

³² Riportata integralmente in: HELMUT C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration: Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)*, Frankfurt, Peter Lang, 1988, vol. I, pp. 204-205.

³³ Cfr. cap. I.1, p. 8.

Applicar dunque vocaboli piani e sonanti ad una musica espressiva sì, ma vibrata per note velocissime, piena di fuoco, e serrata quanto mai, conservar traducendo non solo il senso poetico, ma le note, e per quanto potevasi lo stesso accento musicale, poiché da lui dipende oltre il bello della musica imitativa il vero, ed originale carattere della composizione, era ciò che sembrava impossibile ed è ciò che si è tentato.

Il frammento citato termina con una sorta di giustificazione, una ricerca di attenuanti alle possibili conseguenze che sarebbero sorte come reazione a quello che si può fissare come il primo atto di un progetto di cui Carpani aveva comunque ben chiaro l'obiettivo finale, nonché gli step intermedi. Se esaminiamo la cronologia degli spettacoli rappresentati Monza dal 1787 al 1790³⁴ osserviamo che i primi quattro *opéras-comiques* messi in scena³⁵ paiono organizzarsi come le tappe del percorso di avvicinamento e di educazione del gusto, oserei dire di assuefazione, al primo vero e proprio esperimento di *opéra-comique* autoctona, *Lo spazzacamino principe*,³⁶ in cui Carpani mette in atto un graduale affrancamento dalle fonti francesi sia per quanto riguarda il libretto, sia per quanto riguarda l'aspetto musicale.³⁷

Leggiamo l'*Avvertimento* della *Nina ossia La pazza per amore*: in esso Carpani giustifica la scelta di proporre nuovamente un adattamento di *opéra-comique* francese con il successo ottenuto dalla messa in scena del *Riccardo*, ma soprattutto, illustrando l'intervento operato sul libretto, avverte che:

L'indole di un tale lavoro, e l'obbligo di conservare intatta la musica dell'originale, mossero il traduttore a darne piuttosto una imitazione che una traduzione, con che potrebbe aver ottenuto quel sapore d'originalità che al *Riccardo* mancava necessariamente.

³⁴ Vedi cap. I.1, Tab. 2.

³⁵ *Riccardo Cor di Leone*, *Nina ossia La pazza per amore*, *La dote* e *Rinaldo d'Aste*.

³⁶ *Lo spazzacamino principe*, *commedia in musica divisa in due atti, e tolta dal francese*. Libretto di Giuseppe Carpani, musica di Angelo Tarchi. Mss. di partitura e parti conservati in I-MOe, MUS. F 1166.1-6.

³⁷ Rimando per quanto riguarda la *Nina* a: *Nina, ossia La pazza per amore: commedia d'un atto in prosa ed in verso, e per musica: (Monza 1788)*, edizione critica a cura di DAVIDE DAOLMI, Milano, LED, 2006; per *La dote* vedi: FRANCESCA BASCIALLI, cit., pp. 61-62 e 103-104; per il *Rinaldo d'Aste* vedi: EMILIO SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra-comique français: le cas du Renard d'Ast*, in «Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert», cit., pp. 363-383.

Non si tratta più quindi della pura e semplice traduzione del testo «conservar traducendo non solo il senso poetico »,³⁸ ma di una “imitazione” del genere «che potrebbe aver ottenuto quel sapore d’originalità che al Riccardo mancava necessariamente.».³⁹ Sono due enunciazioni discordanti pronunciate ad un solo anno di distanza. Ora i casi son due: o Carpani era solito mutar d’idea molto facilmente, oppure questo è un indizio che Carpani aveva congegnato un piano per educare il gusto del già colto e avvertito pubblico monzese ad una forma di teatro musicale nuovo, un genere “originale” che manifestasse in un certo senso la sintesi tra l’opera buffa italiana e l’*opéra-comique* francese. Certamente, nella scelta di Carpani di imitare e non di riproporre “fedelmente” il libretto della *Nina* non è estraneo l’insoddisfacente risultato estetico, dal punto di vista linguistico, della traduzione del *Riccardo*. Una conferma a tale ipotesi si può ravvisare tra le righe della lettera che Carpani inviò a Saverio Bettinelli il 18 novembre 1788,⁴⁰ in cui Carpani domanda benevolenza nel formulare un giudizio della *Nina*, e afferma che avrebbe volentieri chiesto al letterato alcuni consigli di carattere linguistico:

Intanto le mando la *Nina* ch’ella guarderà con un occhio di parzialità, perché è fatta con intenzioni buone idest di scuotere, se si può, i nostri ingegni e mettere su un miglior piede le misere scene italiane. S’ella fosse stata qui mi sarei giovato della sua amicizia per togliere gli errori di lingua che vi saranno e diminuirne insomma i difetti.

Difetti che erano certamente quelli della scarsa eleganza a cui lo aveva costretto la traduzione letterale, e di cui Carpani è conscio tanto da averlo dichiarato nell’*Avvertenza del traduttore* nel libretto del *Riccardo*, il suo primo esperimento, in cui pare volersi scusare con il pubblico per aver, nella velleità di rimanere fedele all’originale, «sacrificata la sacra purità, e l’indole del nostro idioma» nel tentativo di ricreare quella fortunata combinazione di prosa e melodramma che tanto successo aveva avuto in Francia.

³⁸ *Riccardo Cor di Leone. Commedia in verso, e in prosa di tre atti, e per musica tradotta dal francese*, Milano, G. Battista Bianchi, [1787].

³⁹ *Nina ossia La pazza per amore, Commedia d’un atto in prosa, ed in verso, e per musica tradotta dal francese*, Milano, G. Battista Bianchi, [1788].

⁴⁰ Riportata integralmente in: HELMUT C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration: Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)*, cit., vol. I, p. 204.

Il progetto di Carpani per l'elaborazione di un genere "nuovo" ha interessato ovviamente anche la parte musicale. Nel *Riccardo* non vi sono varianti rilevanti, se si escludono l'inserimento dell'*Aria della Contessa* nel primo atto e l'ampliamento della sezione delle danze nel terzo atto; allo stesso modo la *Nina* nella versione monzese non presenta varianti di rilievo.⁴¹ Non così per *La dote*, per la quale lo stesso Carpani dichiara nell'*Avvertimento*:

La stessa difficoltà nel tradurle, e quindi gli stessi difetti nonostante lo stesso impegno di riuscir bene. Ma esse sono di un nuovo genere, e **tradotte con maggior libertà del solito**. [...] All'incomparabile Dalairac deesi la musica [...] **tranne qualche piccolo pezzo aggiunto**.

Carpani ancora una volta ci fornisce due nuove importanti informazioni: la prima è che comunque le sue traduzioni, fin dal *Riccardo*, non erano state oltremisura vincolate all'originale; la seconda è l'ammissione riguardo un intervento sulla musica. Sia chiaro, non si interpreti questa mia puntualizzazione come un'accusa al Carpani di malafede: è infatti credibile che anche in una situazione protetta come quella monzese Carpani ritenesse di dover essere comunque prudente, di dover agire con cautela, evitando di presentare tutt'insieme le novità drammaturgiche, musicali, letterarie che avrebbero dovuto contribuire al formarsi di un nuovo gusto e di un nuovo e più moderno genere.

Ed è solo dopo il tirocinio dei quattro *opéras-comiques* messe in scena tra il 1787 e il 1790 che Carpani poteva ritenere che il pubblico fosse avvezzo al nuovo genere e quindi preparato per il "coup de théâtre" finale, che è manifestamente *Lo spazzacamino principe*. Lavoro che non è una traduzione o un adattamento di un'*opéra-comique* francese come nel caso dei quattro *opéras* citate, ma un'opera completamente originale, che, come ha fatto puntualmente notare Alessandro di Profio⁴² è un «laboratorio di dosaggio misurato tra novità e tradizione»: Carpani non si limita infatti a scrivere un'*opéra-comique* in italiano - seppur utilizzando un soggetto derivato da una commedia francese - ma concepisce un libretto esclusivo in cui siano presenti

⁴¹ Per le varianti nelle versioni monzese del 1788 e milanese del 1789 vedi: DAVIDE DAOLMI, *Nina ossia La pazzia per amore: Commedia d'un atto in prosa e in verso, e per musica (Monza 1788)*, cit., pp. 67-90.

⁴² ALESSANDRO DI PROFIO, *Lo spazzacamino principe*, in «*Musicalia*», Pisa-Milano, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 3/2006 (in corso di pubblicazione).

elementi nuovi e della tradizione. Ecco allora spiegata la presenza sia di modelli tipici dell'opera buffa settecentesca, quali finali d'atto e recitativi,⁴³ sia di alcuni stilemi caratteristici dell'*opéra-comique* quali le forme strofiche e la prevalenza di duetti e ensemble sulle arie solistiche.

L'esperimento di Carpani non pare però aver riscontrato l'esito sperato. Dopo la messa in scena nel 1790 de *Lo spazzacamino principe*, nel periodo che va dal 1791 al 1795 furono messi in scena al Teatro Arciducato, oltre al consueto repertorio di opere buffe⁴⁴ altri cinque adattamenti di *opéras-comiques* in traduzione italiana: in questo mutamento di rotta si può scorgere la consapevolezza di Carpani di aver compiuto un passo forse troppo azzardato, di aver appurato che il pubblico monzese non era ancora pronto ad accogliere e ad apprezzare i primi frutti di quei tentativi dettati dall'esigenza sentita per tutto il Settecento di innovazione e evoluzione dell'opera italiana.

Sia chiaro, questo ripiegamento verso gli adattamenti di *opéras-comiques* non deve superficialmente essere interpretato come una fuga, una sconfitta, ma come un assennato passo indietro verso un genere conosciuto e accettato di cui il poeta conosceva la portata innovativa, del quale egli non era riuscito ad esprimere, in quel particolare momento e contesto, le potenzialità. Le scelte del Carpani sembrano confermare questa mia affermazione: le proposte si concentrano infatti su *opéras* che avevano riscosso notevole successo, sia in Francia che all'estero.

L'Avvertimento del traduttore del *Riccardo*

Comincia quindi a delinearsi un'ipotesi plausibile sui motivi della scelta del *Riccardo Cor di Leone* per il primo esperimento di trasposizione di un *opéra-comique* per il teatro monzese. Una congettura certamente, ma che trova conferma nelle esplicite dichiarazioni di Carpani nell'*Avvertimento del traduttore*. Nel caso del *Riccardo* l'*Avvertimento* assume il significato di una concreta dichiarazione programmatica da

⁴³ La partitura del recitativo per il rondò *Caro bene* è stato da me ritrovato durante il lavoro di ricerca e di identificazione del fondo FRAMMENTI, conservato presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena: vedi FABRIZIO BUGANI, *Frammenti di musica del Sette e Ottocento nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, a.a. 2003/2004.

⁴⁴ Vedi la cronologia degli spettacoli dati a Monza dal 1778 al 1795, cap. I.1, tab.1. Al genere dell'opera buffa è estraneo il *Caino Mario* di Giuseppe Giordani, unico esempio di dramma per musica nella cronologia considerata.

parte di un poeta pienamente consapevole di aver avviato un esperimento certamente innovativo e di rottura con la tradizione dell'opera comica italiana, che come abbiamo visto era il genere maggiormente eseguito a Monza; l'elemento più evidente è la sostituzione del recitativo secco con i dialoghi parlati:

Se agli succennati pregi si aggiunga l'altro comune ai drammi francesi, di sostituire cioè allo spesso monotono, e noioso recitativo la declamazione naturale mercè di cui si concilia meglio l'attenzione, e si dispongono gli animi a ricevere con maggior sentimento i rapidi squarci di musica quà e là dalla passione opportunamente condotti, uno spettacolo ne risulta tenero verisimile e giocondo non che novissimo per noi.

Una affermazione di carattere estetico che sembra essere in antitesi con quanto Carpani stesso scriverà nel 1824 nelle *Rossiniane, ovvero Lettere musico-teatrali*. In questo famoso lavoro Carpani sostiene l'importanza del recitativo alternato alle arie per lo svolgimento logico del dramma, criticando l'opera italiana coeva che essendone quasi priva pareva

[...] un ammasso di conseguenze senza premesse, una successione di effetti senza cause apparenti; un melodico caos, in cui le vaghe e mostruose forme s'incontrano, si succedono, si distruggono a vicenda.⁴⁵

È ammissibile che un intellettuale possa mutare d'opinione col passare del tempo, soprattutto se in relazione all'evolversi dei generi nel teatro musicale: tra l'*Avvertimento* del *Riccardo* e le *Rossiniane* vi sono 37 anni di trasformazioni, a cui anche l'esperimento monzese di Carpani ha dato un apporto rinnovatore. Sia chiaro, Carpani non rinnega quanto affermato nel 1787; viceversa, prende atto che il tentativo di riforma del teatro musicale italiano di cui egli è stato tra i promotori non ha conseguito gli effetti desiderati, e, con lo spirito critico che pervade la sua produzione critica letteraria, individua quali manchevolezze potrebbero essere colmate per giungere al suo ideale. Le parole delle *Rossiniane* paiono assumere in questo caso una funzione autocritica: Carpani si accorge che il suo ideale di introdurre un nuovo modello che potesse sostituirsi al meno intellegibile - ma

⁴⁵ GIUSEPPE CARPANI, *Le Rossiniane, ovvero Lettere musico-teatrali*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824, p. 113.

necessario allo sviluppo del dramma - recitativo può essere uno degli fattori che ha contribuito a sminuire l'importanza di quest'ultimo, con le conseguenze manifestate. Carpani dimostra una estrema coerenza quindi, nel porsi alla ricerca della forma e della struttura ideale, in cui il recitativo o il "meno monotono e noioso" dialogo fan sì che la musica, o per dirlo con le sue parole, la melodia, conservi e accresca la capacità di trasfondere emozioni e sentimenti, sia pur all'interno di una struttura drammaturgica rigorosamente coerente.⁴⁶

La musica è in ciò diversa dalle arti sorelle, ché in esse il piacere fisico è più dominante e più della essenza sua che il piacere intellettuale. La base della musica è questo piacere fisico e dopo di lei l'armonia. La melodia consiste nel canto: chi per reprimere le perturbazioni dell'animo e l'eccesso delle passioni sostituisce, come usò il Gluck non di rado, gli urli e le grida alla troncata melodia, offende ugualmente l'orecchio che la ragione; gli urli dipingono piuttosto i dolori del senso che quelli dello spirito.⁴⁷

Seguitando la lettura dell'*Avvertimento* cogliamo inoltre chiaramente un altro dei motivi che hanno pervaso Carpani ad operare un così ardito esperimento:

[...] ed abbracciato una volta il pensiero di presentar questo saggio francese allo spirito italiano come cosa ben degna di lui e capace insieme di **scuotere una folla di nobili ingegni, che lasciarono coll'abbandonarla essi decader tanto la scena comico-musicale nel paese stesso che le fu culla** [...].

Una critica forte, a cui fa seguito un augurio che non è solo un invito, ma un vero e proprio appello a riconquistare il proprio ruolo di preminenza ed eccellenza nella produzione poetica per musica:

Si degni la colta nazione accoglierle con quella benignità che parte dal core, e onora la mente, e possa il tentativo servir di stimolo ai valorosi italiani non già per tradurre, mentre più secoli di luce nativa hanno dimostrato che noi siamo nati per esser tradotti, **ma per dare**, battendo questa via più sensata, e di vere bellezze

⁴⁶ Per un approfondimento sulla critica di Carpani e la sua concezione in merito al decadimento del melodramma nell'Ottocento vedi: MAURIZIO PADOAN, *Teoresi e storicità nell'estetica di Giuseppe Carpani*, in «*Statuti della Musica: studi sull'estetica musicale tra Sei e Ottocento*», a cura di Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, Antiquae Musicae Italiae Studiosi, 1989, pp. 139-141.

⁴⁷ GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine, ovvero Lettera sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova, 1823 (seconda edizione). Ristampa fotomeccanica in *Bibliotheca Musica Bononiensis*, Collana diretta da G. Vecchi, Bologna, 1969, p. 293.

feconda **delle produzioni in cui il nostro valor poetico corrisponda anche in questo genere al nostro valor musicale.**

Elementi caratteristici della proposta di Carpani

Il progetto sperimentale di Giuseppe Carpani di importare e trasfondere modelli, stilemi, forme e strutture dell'*opéra-comique* nel teatro d'opera italiano presenta alcuni elementi caratteristici, di cui come abbiamo visto il più appariscente e innovativo è certamente l'adozione di un genere in cui si ha la commistione tra dialogo e canto.

Va inoltre osservato come un altro elemento caratterizzante del nuovo genere proposto dal Carpani sia l'introduzione all'interno della cultura che vantava la maggiore tradizione operistica di nuove e eterogenee forme musicali ad essa estranee: mi riferisco in particolare alla forma strofica, che come Marino Nahon ha fatto giustamente notare,⁴⁸ è uno degli elementi più nuovi tra quelli mutuati dall'*opéra-comique*: infatti tale istituto formale, peculiare e caratteristico dell'*opéra-comique* settecentesca era alieno alla coeva tradizione operistica italiana, che lo accoglieva in pochi esempi.⁴⁹

Come già delineato da Nahon nel suo saggio il *Riccardo Cor di Leone* contiene 3 brani in forma strofica, inconsueti o quanto meno eccentrici rispetto al gusto dell'opera italiana. Carpani ha però buon gioco ad utilizzare tale struttura formale, che ben si presta ad essere inserita all'interno dell'azione drammatica come "canzone" intonata dal personaggio che agisce sulla scena: un canto realistico che si presta perfettamente a risolvere il problema dell'aderenza al precetto della verosimiglianza, canone estetico a cui *l'opéra-comique* aderisce attraverso l'uso di altre formule quali ad esempio la sostituzione dei recitativi con i dialoghi parlati.⁵⁰ È un ulteriore aspetto del realismo che si ritrova anche in un altro elemento rappresentativo dell'*opéra-comique*, il codice linguistico, cioè una lingua non artefatta, più vicina a quella reale, seppur parlata da personaggi che agiscono in ambientazioni immaginarie.

La scelta di Carpani di mantenere le forme strofiche nell'adattamento italiano del *Richard Cœur de lion*, seppur con le difficoltà dovute alla traduzione, mostra con

⁴⁸ MARINO NAHON, *Carpani e l'importazione della forma strofica*, in «Musicalia», Pisa-Milano, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 3/2006 (in corso di pubblicazione).

⁴⁹ Nahon cita come rara eccezione "Deh vieni alla finestra" dal *Don Giovanni* di Mozart: una ricognizione nei libretti coevi non mi ha consentito di individuare altri esempi.

⁵⁰ Non si dimentichi che la frattura tra la parola e il canto, così contraria all'estetica francese della continuità drammatica del teatro parlato, era l'estrema conseguenza della decisione di Luigi XIV di imporre al genere dell'*opéra-comique* il dialogo parlato al posto del recitativo, a tutela del genere "più serio" della *tragédie lyrique*.

quale cura Carpani avesse progettato il suo piano: il progetto di sperimentazione sul pubblico monzese di modelli e stilemi estranei alla tradizione operistica italiana non si limitava agli aspetti più manifesti, ma contemplava tutti quegli elementi insoliti per il teatro italiano che avrebbero potuto stimolare un nuovo gusto e dar vita a un nuovo genere.

La conservazione di modelli musicali che si rifanno al genere del *canto realistico* o del *cantare per cantare*, di cui la forma strofica è una espressione palese, è uno degli aspetti meno discussi ma più interessanti. Limitando l'osservazione al *Riccardo Cor di Leone* si nota che delle 4 forme strofiche presenti nel *Richard* se ne conservano nell'adattamento italiano solo 3. Il couplet di Antonio/Giannino, I/2, perde nella versione italiana la strutturazione strofica: se nel libretto francese Antonio racconta a Blondel del proprio amore per una anonima pastorella in tre strofe che terminano con il refrain «*Que je vous plains, vous ne la verrez pas !*» nell'adattamento di Carpani si ha una sola ripetizione della prima strofa. Un duplice intervento che riguarda la soppressione di uno degli elementi fondamentali della stroficità, l'utilizzo di differenti elementi testuali con la stessa musica, a cui si aggiunge dal punto di vista strettamente musicale la soppressione della seconda ripetizione, motivato con molta probabilità dall'ambiguità del brano: il canto di Giannino non è drammaturgicamente motivato, in quanto il personaggio esprime un suo sentimento. Tale situazione è da disporsi nell'ambito del canto lirico, ovvero del *cantare per parlare*, antitetico rispetto all'espressione del *cantare per cantare* in cui si ricomprendono i restanti tre casi di forma strofica, che non subiscono nell'adattamento mutamenti di sorta.⁵¹

⁵¹ Si tratta della chanson *Que le sultan Saladin*, (*Che il gran turco Saladino*), della romanza del "riconoscimento tra Blondello e Riccardo" *Une fièvre brûlante*, (*Mi tormentava un dì*), e del ronde *Eh zic et zoc*, (*E frich, e froc*). Per la particolare forma strofica della romanza cfr. anche DAVID CHARLTON, *The romance and its Cognates: Narrative, Irony and vraisemblance in Early opéra-comique*, in: «*French Opera 1730-1830: Meaning and Media*», Aldershot - Brookfield USA - Singapore - Sydney, Ashgate, 2000.

La trama del *Riccardo Cor di Leone*.

Ci sono ormai chiare le motivazioni del tentativo di Carpani di trasfondere nel teatro d'opera italiano stilemi e modelli dell'*opéra-comique* francese, e quali sono state le strategie messe in atto: si rende ora necessario inquadrare l'oggetto di cui Carpani si è servito per il primo atto del suo progetto.

Richard Cœur de lion è probabilmente il capolavoro di Grétry, incentrato su un tema storico ambientato in quel Medioevo (precisamente al tempo delle crociate) che sarà caro all'immaginario romantico. Il libretto, dapprima offerto invano a Monsigny, è opera di Michel-Jean Sedaine, autore di alcuni tra i maggiori successi di Grétry, come *Guillaume Tell* e *Raoul Barbe-Bleue*. Il *Richard* non gode certamente della fama di altre opere, ed è per poter meglio comprendere il seguito di questo capitolo che credo sia necessario illustrare in maniera dettagliata la trama del soggetto.⁵²

Atto primo

L'azione si svolge in un villaggio nei dintorni di Linz. I contadini tornano felici dai campi, esprimendo col canto la loro gioia per i festeggiamenti per le nozze d'oro di Marcone e Mengotta, previsti per il giorno successivo (Introduzione e coro). Giunge nel villaggio Blondello, un trovatore cieco, accompagnato da un giovane, Giannino; quest'ultimo illustra a Blondello le ragioni del canto dei contadini, e gli racconta del suo amore per Sandra (Non è il ballar che piacemi).

Blondello congeda Giannino dandogli il compito di cercare una sistemazione per la notte: si tratta di una scusa, e mentre Giannino è assente Blondello rivela la sua vera identità di scudiero di re Riccardo, che finge di essere un trovatore cieco per poter cercare senza destar sospetti il suo re (Oh Riccardo o mio buon re). Al termine dell'aria Blondello riprende la sua falsa identità, mentre irrompono sulla scena Guglielmo, sua figlia Laretta e Mengotto, un villano. Padre e figlia discutono animatamente: Florestano, governatore del castello in cui è rinchiuso Riccardo, ha inviato una lettera galante a Laretta per mezzo di Mengotto, e Guglielmo, irato, se la prende con il messo (Come per ordine di chi tu dici). Laretta proclama la propria innocenza, e Blondello, che sospetta che il re sia prigioniero nel castello di Linz, coglie l'occasione per raccogliere informazioni sul castellano ponendosi come paciere tra padre e figlia. Uscita di scena Laretta Guglielmo chiede l'aiuto di Blondello per leggere la lettera del seduttore: Blondello per non svelare la sua finzione domanda aiuto a Giannino, il quale legge la missiva: dalla lettura della stessa Blondello apprende che effettivamente nel castello è custodito un prigioniero, e la sua speranza

⁵² Si fornisce una descrizione della trama con l'indicazione dei brani musicali della versione monzese.

che esso sia re Riccardo si rafforza. Ma la lettera fornisce anche a Guglielmo la conferma che la figlia è insidiata da Florestano, e lo scatto di rabbia che ne consegue svela che Guglielmo è un inglese in esilio, compagno di crociata di Blondello. Guglielmo si ritira, e Lauretta, domandato a Blondello del contenuto della lettera, confessa il suo amore per Florestano (*Favellar seco temo così*). Blondello, speranzoso che l'amore tra Lauretta e Florestano possa essere lo strumento che gli permetterà di entrare nel castello, mette in guardia Lauretta dai pericoli e degli inganni d'amore, e le dedica una canzone che ella sembra voler imparare ripetendola (*Una benda copre i rai*). Giungono rumori e suoni di genti e di cavalli: si annuncia col suo corteo la contessa Margherita, anch'ella alla ricerca di Riccardo, suo amato (*Bella pace amiche genti*). Blondello la riconosce immediatamente, ed ha la conferma della sua identità quando ella riconosce una musica composta per lei da Riccardo eseguita al violino da Blondello (*Sonata, scena IX, Atto I*). Blondello le chiede protezione, e Margherita lo raccomanda ai propri servitori, che accogliendolo in casa brindano assieme a lui (*Che il gran turco Saladino*).

Atto secondo

Sugli spalti del castello re Riccardo lamenta il suo destino con Florestano, il suo carceriere (*Se di tutti in abbandono*). Mentre sta per ritirarsi sente in lontananza una musica a lui ben nota: è la lirica d'amore da lui dedicata a Margherita, suonata e cantata da Blondello (*Mi tormentava un dì*) che nel frattempo si è fatto condurre fin sotto le mura della fortezza con il duplice scopo di assicurarsi della presenza del re nella prigione e di entrare nella fortezza. Riccardo risponde al canto segnalando a Blondello la sua presenza. Insospettiti dal canto e dalla sua presenza vicino al castello (*Presto di sai tu chi è*) i soldati di guardia alla fortezza arrestano Blondello, che si dichiara portatore di un messaggio per Florestano da parte di Lauretta. Condotto davanti a quest'ultimo, Blondello gli comunica l'invito ad una festa organizzata per l'arrivo della dama, durante la quale potrà incontrare Lauretta. Florestano cade nella trappola, e rimanda indietro Blondello: per non destare sospetti nei carcerieri Blondello viene cacciato in malo modo, e reguardito di non tornare mai più dalle guardie stesse. Il trucco funziona: Giannino, giunto al castello per cercare il suo padrone, implora le guardie di aver pietà di un vecchio cieco (*Ah di lui pietà signori*).

Atto terzo

Blondello chiede ai servitori della contessa di poter incontrare la loro padrona perché deve comunicarle un fatto importante (*Parlarle subito, deggio fratelli*). Margherita nel frattempo rivela a Guglielmo il vero motivo che l'ha condotta in quei luoghi: ormai scoraggiata dell'esito negativo delle ricerche dell'amato Riccardo ha

deciso di ritirarsi in convento. Mentre Guglielmo e Margherita parlano irrompe un ufficiale della contessa, che annuncia la richiesta di Blondello di poter parlare con lei: Margherita, incuriosita dal fatto che Blondello conosca la romanza che Riccardo le aveva dedicato (Un de' suoi sguardi può) lo riceve. Blondello si rivela e riferisce che ha scoperto il luogo in cui è tenuto prigioniero re Riccardo: Margherita chiama a raccolta i cavalieri del proprio seguito e ad essi e a Guglielmo Blondello espone il piano per liberare il re (Sì cavalieri). Il disegno di Blondello è semplice: bisogna far uscire dal castello Florestano con la scusa della festa da ballo, e durante la festa Blondello, Guglielmo e i soldati della scorta di Margherita devono attaccare il castello, contando sul fatto che la guarnigione, priva del comandante, sia più facile da vincere. La decisione è presa: Blondello informa Laretta che la sera stessa sarà data una festa in onore della contessa, e che ad essa interverrà il suo amato (Il comandante mentre si balla). Comincia la festa, a cui è giunto anche Florestano. Mentre gli invitati assistono al canto e alle danze degli abitanti del villaggio intervenuti alla festa (E frich e froch, e zich e zoch) i cavalieri della contessa circondano Florestano e lo traggono in arresto (Sei morto, o rendi subito). Contemporaneamente Blondello e Guglielmo, alla testa dei soldati della scorta della contessa assaltano la fortezza, avendo ben presto ragione della guarnigione posta a guardia di essa e liberando re Riccardo. La battaglia finisce, Riccardo si unisce ai suoi liberatori e alla sua amata Margherita. Tutti acclamano il re, che grazia Florestano in segno di magnanimità e di pace. Nella scena finale Riccardo e Margherita finalmente riuniti cantano insieme la gioia di essersi ritrovati (Mia dolce contessa) e i valori di amore, lealtà e amicizia che contrassegnano l'opera (Bell'amistà fedele).

L'origine del *Riccardo Cor di Leone*

Il soggetto utilizzato da Michael-Jean Sedaine per il libretto del *Richard Cœur de lion* è la leggenda che narra della liberazione di re Riccardo I, detto Cuor di Leone, da parte del suo scudiero Blondel, di cui una delle prime narrazioni è quella del 1581 di Claude Fauchet.⁵³ Questa sembra essere la prima delle fonti di cui Sedaine si è servito nel comporre il libretto del *Richard*, insieme ad altre di cui si dà di seguito una sintetica illustrazione.⁵⁴

⁵³ CLAUDE FAUCHET, *Recueil de l'Origine de la langue et poésie française, ryme et romanse*, Paris, Patisson, 1581.

⁵⁴ DAVID CHARLTON, *Grétry and the growth of opéra comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 228-230.

Una fonte più vicina a Sedaine è *La tour ténébreuse*, romanzo dal gusto goticeggiante pubblicato nel 1705 da Marie-Jeanne Lhéritier de Villandron:⁵⁵ nella prefazione M.J. Lhéritier elenca tra le sue fonti un manoscritto di sua proprietà del 1308, le *Chronique et Fabliaux de la Composition de Richard Roy d'Angleterre. La Tour ténébreuse*, che doveva essere il primo di una serie di libri incentrati sul soggetto della prigionia di re Riccardo, contiene principalmente due racconti della Lhéritier, *Ricdin-Ricdon* e *La robe de la sincérité*. In essi si narra di Blondel, che dopo aver vagato travestito per 16 mesi, rintraccia re Riccardo. Fattosi assumere come servo e menestrello dal castellano, riesce a mettersi in contatto con il re, che gli racconta del suo amore per la contessa di Fiandra, sposa del conte di Hainaut. Blondel progetta una fuga: salverà il suo re utilizzando delle chiavi false. Ma a questo punto il libro si conclude, e non è reso noto se e come il piano sia stato attuato.

Il libro della Lhéritier fu utilizzato nella *Bibliothèque Universelle des romans* (1776) come fonte di riferimento per una nuova narrazione della leggenda del salvataggio di Riccardo: non conosciamo chi sia l'autore di questa versione, ma Georges Cucuel⁵⁶ argomentò in maniera convincente che si potesse trattare di A.R.Voyer d'Argenson, marchese di Paulmy, fondatore della *Bibliothèque*. Paulmy, se di lui si tratta, non si limitò a copiare il testo del 1705: diede al racconto un taglio fortemente drammatico, ridusse drasticamente il testo del *Ricdin-Ricdon* e soppresse *La robe de la sincérité*. Diede inoltre al personaggio di Blondel maggiore rilievo sia storico che musicale, a scapito della versione della Lhéritier in cui predominava il personaggio di Riccardo. Paulmy conclude la leggenda aggiungendo l'epilogo che mancava nel libro della Lhéritier: Blondel salva re Riccardo ubriacando il governatore, a cui sottrae le chiavi del castello, che utilizza per fuggire con re Riccardo e la figlia del governatore, che l'aveva aiutato.

Sedaine sembra adottare la versione della leggenda del marchese di Paulmy: certe situazioni e certi elementi drammaturgicamente tipici del libretto del *Richard* sono mutuati dal Paulmy. Si prendano come esempi il *lai* composto da Riccardo (nell'*opéra* di Gretry la *romance* "Une fièvre brûlante"), che nel libretto di Sedaine diviene l'elemento musicale su cui si snoda tutta la vicenda, la scena del scoprimento della presenza di Riccardo dentro al castello, o la scena del brindisi tra Blondel e i servi della contessa, elementi che si riscontrano nella versione del 1776 della leggenda del re inglese.

⁵⁵ MARIE-JEANNE LHÉRITIER DE VILLANDRON, *La tour ténébreuse, et les jour lumineux, contes anglois, Accompagnez d'histoires et tirez d'une ancienne Chronique composée par Richard, surnommé Cœur de lion, Roy d'Angleterre*, Paris, 1705.

⁵⁶ GEORGES CUCUEL, *Le Moyen age dans les opéras-comiques du XVIII^e siècle*, in «*Revue du Dixhuitième siècle*», II, 1914, p. 69.

Elementi caratteristici del *Richard* e del *Riccardo*

La concezione di questo *opéra-comique* è estremamente ambiziosa: in esso la musica conquista spazi sempre più estesi rispetto alla recitazione, pervadendo di sé il dramma dando vita a nuove strutture attraverso la concatenazione consecutiva di più brani musicali, e assumendo nuove funzioni di organizzazione formale.

I singoli elementi formali che chiudono l'opera, ovvero il terzetto di Lauretta, Blondello e Guglielmo "Le gouverneur, après la danse",⁵⁷ il couplet di un villano con coro "Eh zic, e zoc"⁵⁸ e il coro conclusivo "Que Richard à l'instant" e "O ma chère comtesse"⁵⁹ sono infatti unificati in una unica macrostruttura dal susseguirsi delle danze, che allacciano senza soluzione di continuità la festa all'attacco delle truppe al castello e al tripudio finale. È interessante notare come questo artificio, che nel *Richard* è circoscritto a una giga, una contraddanza e un *Air tres viv pour valser*,⁶⁰ nel *Riccardo* monzese viene ampliato a costituire un vero e proprio ballo nell'opera.⁶¹ Un ampliamento rilevante: se lo consideriamo dal punto di vista strettamente numerico registriamo che nella versione originale francese le danze assommano a 113 battute, ovvero una giga di 57 misure, una contraddanza di 32 misure e un *valse* di 24 misure. La versione italiana presenta invece una struttura molto più ampia: ad un minuetto di 32 misure, che interrompe il *ronde* dei villani "E frich, e froc", III.3, segue una lunga sequenza di danze per un totale di 276 misure. Una variante significativa, di cui non è possibile individuare con esattezza le giustificazioni: un'ipotesi plausibile è che l'adattatore delle musiche abbia voluto ristabilire nella versione monzese dell'*opéra* un equilibrio quanto meno quantitativo tra il primo ballo nell'opera, il *Riccardo* appunto, e il secondo ballo, *Le gelosie villane*.⁶² Singolare inoltre l'inserimento del minuetto sia per la tipologia della danza, sia per la collocazione all'interno del *ronde* dei villani: una danza aristocratica, che nulla sembra aver a che fare con la più popolare giga e

⁵⁷ "Il comandante mentre si balla", atto III, scena 7.

⁵⁸ "E frich, e froc", atto III, scena 8.

⁵⁹ "Sei morto, oh rendi subito" e "Mia dolce contessa", atto III, scene 8 e 9.

⁶⁰ Così è indicato nella partitura a stampa francese, p. 119.

⁶¹ Si tratta nello specifico di un minuetto, una giga, una contraddanza e delle riprese strumentali del *couplet* dei villani.

⁶² Si veda il libretto della rappresentazione monzese, a p. 15, dove è presente anche l'indicazione dell'inventore e «compositore de' balli» Antonio Mariani. L'omonimo dramma giocoso di Giuseppe Sarti su libretto di Tommaso Grandi era stato messo in scena nello stesso Teatro Arciduciale nel 1784.

contraddanza, ballati quasi certamente dai villani, il cui innesto ad interrompere il *ronde* dal carattere grossolano,⁶³ giocato su doppi sensi potrebbe trovare una motivazione nella necessità di far intervenire all'interno del ballo anche i personaggi aristocratici.⁶⁴

Un altro aspetto singolare del *Richard*, accolto integralmente nella versione italiana, è l'impiego della *romance* di Blondel "Une fièvre brûlante" come asse portante dell'intera opera. Essa ritorna per nove volte, sempre sotto una veste differente, suonata dietro le quinte, modificata ritmicamente, all'interno di un concertato: diviene una sorta di *Leitmotiv*, una singolare idea musicale affidata a quello straordinario personaggio che è Blondello, lo scudiero di Riccardo che si finge un trovatore cieco, che si serve di quella musica per sciogliere le situazioni avverse del dramma. La musica in questo caso assume un potere salvifico, ed è evidente il riferimento di Sedaine e Grétry all'*Orphée et Eurydice* di Gluck, espresso chiaramente nei versi che Blondello pronuncia prima dell'aria "Oh Riccardo", (I.3 nell'adattamento monzese):

Ad Orfeo animato da Amore s'apri l'inferno. Ebbene. Non resisteranno all'amicizia le porte di quelle torri.

Nella musica composta da Riccardo, sia essa suonata dal violino o cantata da Blondello e Riccardo stesso, sta il potere di incatenare lo svolgimento del dramma attraverso un codice linguistico che trascende la semplice parola: nell'ascoltatore è chiaro fin dalla prima riproposizione che quel tema, che raffigura l'amore, l'amicizia, la fedeltà e la lealtà, è lo strumento prodigioso attraverso il quale si realizzano i più intimi desideri dei personaggi coinvolti. Basti pensare a come Blondello riesce, suonando il tema, ad accertarsi dell'identità di Margherita (I.8), oppure dell'importanza che la stessa musica assume in quella che probabilmente è la scena chiave dell'opera, almeno dal punto di vista emozionale, il riconoscimento tra Blondello e Riccardo (II.3). Un racconto nel racconto, due piani narrativi separati in cui la musica prende su di sé la effettiva funzione di elemento di riconoscimento tra i

⁶³ Si riportano i versi della particella vocale. «Dal villan se la villana, se ne resta un po' lontana si rattrista e muta sta; ma se torna il caro amante, salta lieta in sulle piante, e a incontrarlo se ne va.»

⁶⁴ Mi riferisco in particolare a Lauretta e Florestano: del resto nello stratagemma del ballo ideato da Blondello è ammissibile un'azione dei due personaggi.

due personaggi, mentre le parole cantate da Blondello illustrano ciò che lo spettatore vede sul palcoscenico.

Dentro una torre oscura langue un possente Re, triste il suo servo n'è sulla crudel sventura.

Musica che ritorna nell'ensemble del terzo atto, scena 4: Blondello, svelata a propria identità a Margherita, informa i Cavalieri del seguito della contessa di come è riuscito a ritrovare re Riccardo e di come lo abbia riconosciuto: i versi «*N'udii la voce: m'è scesa al core, qui non c'è dubbio, qui non c'è errore*» sono cantati sulla reiterazione del tema della romanza, sia pur variata ritmicamente.

Es. 1. III.2, misure 36-42

Allegro



N' - u - dii la vo - ce, la vo - ce. Qui non c'è dub - bi-o, qui non c'è er - ro - re.

È un procedimento inusuale, che sembra anticipare la tecnica wagneriana del *Leitmotiv*, e quello più attuale, utilizzato dai compositori di musiche per il cinema e la televisione, del tema conduttore o ricorrente: la breve melodia è utilizzata da Grétry però non per rappresentare i personaggi, ma per raffigurare situazioni e sentimenti. Nel *Richard* sono i personaggi stessi che si identificano nel tema musicale della *romance*, è in essa che riconoscono la loro comune appartenenza, la loro aderenza ai valori morali che caratterizzano il dramma: ed è significativo che i versi che racchiudono in sé quello che è il messaggio simbolico dell'opera siano cantati, nel coro conclusivo, proprio sulla musica della *romance*.

Bella amistà fedele, fin pose ai mali miei.
Lontani i giorni rei, tenga costante Amor.

Riccardo e Margherita richiamano per l'ultima volta all'ascoltatore i valori dell'amicizia e della fedeltà, motivo della perseveranza di Blondello nel cercare il suo re: ad essi rispondono gli altri personaggi di primo piano, Lauretta, Blondello,

Guglielmo e Florestano, che mettono in risalto per l'ultima volta il potere salvifico dell'amore.

La fortuna del *Richard* e del *Riccardo*

L'anno successivo alla prima (Parigi, Théâtre Italien, 21 ottobre 1784) compositore e librettista confezionarono una versione dell'opera in quattro atti (Parigi, Opéra-Comique, 21 dicembre 1785), che tuttavia godette di ben poco favore: fu nella versione originale che il *Richard Cœur de lion* conobbe il suo grande e rapido successo.

Il successo riscosso dal *Richard Cœur de lion* è dichiarato da Giuseppe Carpani fin dall'*Avvertimento del traduttore*:

Troppo d'altronde quella musica, e quella poesia avevano trionfato sugli animi della prepotente capitale, da cui move in oggi il gusto dittatore, e si diffonde per tutta l'Europa.

Certamente la sua dichiarazione è mossa dalla necessità di giustificare la scelta, ma possiamo trovare conferma di quanto manifestato dal Carpani anche nelle testimonianze coeve. Tra queste vorrei riportare un estratto dalle *Memorie, per servire all'istoria della sua vita e di quella del suo teatro* di Carlo Goldoni, riferito ad una rappresentazione parigina del 1787, lo stesso anno in cui il *Riccardo* veniva messo in scena a Monza.⁶⁵

Siccome vo al teatro di rado, non sono in grado di far parola delle composizioni che non conosco se non per sentito dire. Ma ho veduto L'Incostante del signor Collin, e ho trovato graziosa la commedia ed eccellenti gli attori. Il signor Mollé fra gli altri mi è parso sempre nuovo, sempre meraviglioso. Egli è tuttora lo stesso giovane piacevole, vivace ed elegante, qual era vent'anni fa. Questo celebre attore nella sua parte dell'Incostante sembrava lo stesso personaggio di Dorval nel Burbero benefico. Credo che riuscirebbe ugualmente bene in quello di Geronte. Gli Italiani in questi ultimi tempi sono riusciti non meno felicemente. **Riccardo cuor di leone ebbe i maggiori applausi. Il signor Sedaine, membro dell'Accademia francese, e il signor Grétry gareggiarono l'un e l'altro in questa graziosa opera buffa; e il signor Clairval fece vieppiù apprezzare il merito del poeta e quello del maestro di musica. Allorchè fu ritirata l'opera del Riccardo, pareva difficile trovarne un'altra che avesse altrettanta fortuna.**

⁶⁵ CARLO GOLDONI, *Memorie, per servire all'istoria della sua vita e di quella del suo teatro*, Venezia, Giuseppe Molinari, 1823, Tomo II, pp. 243-244

Nina o La pazza per amore fece un tal miracolo: se il successo di questa commedia non superò quello della precedente, lo ebbe almeno eguale. Quest'opera dei signor Marsoiller ebbe il vanto di rendere credibile sulla scena un essere sventurato, benché senza macchia né delitto. Fu trovata buona e aderente al soggetto la musica del signor d'Alerac.

Una dichiarazione che riguarda anche la *Nina*, il secondo *opéra* scelto da Carpani per il pubblico monzese, e che conferma il grande favore che il nuovo genere riscuoteva anche nel pubblico più informato degli addetti ai lavori.

Diffusione del soggetto del *Riccardo*

Giuseppe Carpani si era posto un obiettivo: che gli adattamenti di *opéras-comiques* avrebbe dovuto «[...] servir di stimolo ai valorosi italiani non già per tradurre, [...] ma per dare, [...] delle produzioni in cui il nostro valor poetico corrisponda anche in questo genere al nostro valor musicale». Conosciamo l'influenza sul teatro musicale italiano del primo Ottocento dell'importazione di modelli, soggetti, libretti, musiche di *opéras-comiques* attraverso i numerosi studi sull'argomento: meno conosciuto è il tema della diffusione del soggetto del *Richard*.

Per quanto riguarda l'Italia il soggetto del *Riccardo Cor di Leone* non ebbe ampia diffusione, se confrontato con la popolarità raggiunta dalla *Nina*, il secondo *opéra* messo in scena a Monza. Dai repertori⁶⁶ abbiamo notizia di una messa in musica del soggetto del *Riccardo* nel 1790, ad opera del compositore parmigiano Ferdinando Robuschi:⁶⁷ oltre a questa ripresa si conoscono poche altre messe in musica ottocentesche del soggetto.⁶⁸

Il soggetto del *Richard* ebbe viceversa molta fortuna in Europa: per restare nell'ambito della casa asburgica, cui apparteneva l'Arciduca Ferdinando, va almeno

⁶⁶ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa fino al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991-1994, e TADDEO WEIL, *I teatri musicali veneziani del Settecento: catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo 18. in Venezia (1701-1800)*, Bologna, Forni editore, 1978, facsimile dell'edizione di Venezia, 1897.

⁶⁷ *Riccardo Cor di Leone. Commedia per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro Giustiniani in San Moisé per la prima opera del carnevale 1790. Tratta dall'originale francese di M.Sedaine e ridotta per uso del Teatro suddetto*, Venezia, Modesto Fenzo, 1790.

⁶⁸ Adolfo Bassi (*Il Riccardo, ossia il finto cieco*, Trieste 1810), Carlo Ceccarini (*Blondello, ossia Il suddito esemplare*, Napoli 1814), Felice Radicati (*Blondello, ossia la liberazione di Riccardo cor di Leone*, Torino 1816), Giuseppe Balducci (*Riccardo l'intrepido*, Roma 1824) e Paolo Fabrizi (*Il Blondello*, Napoli 1830).

citata la prima rappresentazione viennese del 7 gennaio 1788, Kärntnertortheater.⁶⁹ Altre prime rappresentazioni in area tedesca furono quelle di Weimar, 30 gennaio 1793, al Hoftheater, quella monacense del 4 luglio 1794, Salvator-Theater:⁷⁰ la fama del *Richard* valicò inoltre molto presto gli oceani, tanto da essere rappresentato ad Halifax il 14 febbraio 1798.⁷¹

Ma il soggetto del *Richard* fu utilizzato anche come soggetto per i balli nell'opera. È del 1811 il ballo *Riccardo Cuor di Leone* di Charles Louis Didelot, dato a Pietroburgo;⁷² a Milano, Teatro alla Scala, nella stagione di Carnevale 1812, dopo il primo atto del *Tancredi* di Stefano Pavesi su libretto di Luigi Romanelli si diede il *Riccardo cuor di leone: ballo eroico pantomimico in sei atti inventato e diretto dal Sig. Salvatore Viganò*, con musiche di Joseph Weigl: si tratta molto probabilmente della ripresa del balletto *Richard Löwenherz*, andato in scena a Vienna il 2 febbraio 1795.⁷³

Nel 1841 Adolphe Adam ne preparò una revisione in occasione di un allestimento all'*Opéra-comique*.

La fortuna del *Richard Cœur de lion*

Un ulteriore aspetto da considerare è quello delle parafrasi, o dell'utilizzo di temi tratti dal *Richard* di Grétry come soggetto per elaborazioni.

Il primo esempio di questo utilizzo è di Ludwig van Beethoven, che nel 1795 scrisse le otto variazioni in do maggiore per pianoforte sul tema de "Une fièvre brûlante", WoO 72.⁷⁴

Altri compositori "minori" si sono serviti dei temi del *Richard* come fonte per elaborazioni di vario tipo: una ricerca nei repertori disponibili della musica strumentale mi ha permesso di individuare alcune di queste composizioni, che si elencano di seguito.

⁶⁹ In: *Thayer's Life of Beethoven*, revised and edited by Elliot Forbes, Princeton-New Jersey, Princeton University, 1965, p. 199.

⁷⁰ Molto interessante è il repertorio on-line curato dall'Università di Köln sulle rappresentazioni operistiche in area tedesca, disponibile al link:

http://www.opernprojekt.uni-koeln.de/werke.php?herkunft=auffuehrungen_suche.php

⁷¹ In: *Encyclopedia of music in Canada*, a cura di Helmut Kalmann, Gilles Potvin, Kenneth Winters, Toronto, University of Toronto Press, 1981, alla voce Halifax.

⁷² Nel 1788 a Londra: cfr. *Economics of Theatrical Dance in Eighteenth-Century London*, Theatre Journal - Volume 55, Number 3, October 2003, The Johns Hopkins University Press, pp. 481-508.

⁷³ DEBRA CRAINE, *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2002. Vedi anche: THOMAS BETZWIESER, *Grétry's Richard Coeur de Lion in Deutschland: Die Opéra-Comique auf dem Weg zur Grossen Oper*, in «Grétry et l'Europe de l'opéra-comique», a cura di Philippe Pierre Vendrix, Liege, Mardaga, 1992, pp. 331-335.

⁷⁴ Cfr. il *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethoven*, G. Henle Verlag, Monaco di Baviera, 1955.

ADOLPHE CLAIR LE CARPENTIER, (1809-1869) *Fantaisies sur des motifs d'opéra favoris pour piano et violon concertants*, op.179-184, Milano, Ricordi, 1856.⁷⁵

AUGUSTE FRANCHOMME (1808-1884), *Souvenirs de Richard Cœur de lion: fantaisie pour violoncelle avec acc. de deux violons, alto, basse et contrebasse, ou Piano*, op. 27, Paris, Henry Lemoine, s.d.⁷⁶

FELIX GODEFROID (1818-1896), *Duo de Richard Cœur de lion de Grétry. Transcription variée pour pianoforte*, Milano, Ricordi, [1861]⁷⁷

ADOLPHE HERMAN, *Richard Cœur de lion: fantaisie classique*, op. 75, Paris, Grus, s.d.⁷⁸

IGNACE XAVIER JOSEPH LEYBACH (1817-1891), *Richard Cœur de lion de Grétry: fantaisie brillante pour Piano*, op. 119, Milano, F. Lucca, [1870 circa]⁷⁹

DANIEL GOTTLIEB STEIBELT (1765-1823), *Fantaisie avec six variations sur la romance de Richard Cœur de lion*, œuvre 77, Paris, Imbault, tra il 1783 e il 1812.⁸⁰

HENRY WIENIAWSKI, (1835-1889), *Fantasia auf ein Thema aus Richard Löwenbergs von Grétry*, [per violino e pianoforte], ms., 1851⁸¹

EDOUARD WOLF, *Deux divertissements pour le piano sur Richard Cœur de lion*, op.61, Ricordi, 1842⁸²

Non va inoltre dimenticata in questa sede, per quanto ben conosciuta a tutti i musicologi, la citazione dell'aria di Laurette "Je crains de lui parler la nuit" realizzata da Tchaïkovsky nella seconda scena dell'atto II (IV quadro) della *Picovaja dama*, in cui la Contessa si serve dell'aria di Grétry per rimembrare la propria giovinezza vissuta in Francia, cantandola tra sé e sé come una ninna nanna.⁸³

⁷⁵ In: OPAC on-line SBN Musica.

⁷⁶ In: OPAC on-line SBN Musica.

⁷⁷ In: *Giornale generale della Bibliografia italiana*, Firenze, Giacomo Molini, 1861

⁷⁸ In: OPAC on-line SBN Musica.

⁷⁹ In: OPAC on-line SBN Musica.

⁸⁰ In: OPAC on-line SBN Musica.

⁸¹ BORIS SCHWARZ-ZOFIA CHECHLINSKA, *The new Grove dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Press, alla voce *Henry Wieniawski*.

⁸² In: OPAC on-line SBN Musica.

⁸³ RICHARD TARUSKIN, *The new Grove dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Press, alla voce *Queen of spades*.

Pagine prefatorie

Poiché sarebbe inutile mettere a confronto in sinossi anche le pagine introduttive, il testo che precede il libretto vero e proprio è riprodotto separatamente.

Si danno nell'ordine le prime due pagine del libretto francese, e di seguito le pagine introduttive del libretto della rappresentazione monzese.

[p. 1]

RICHARD CŒUR DE LION

Comédie en trois actes
en prose et en vers, mis en musique.
Représentée, pour la première fois, à Paris, par les
Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 21 Oc-
tobre 1784 ; et à Fontainebleau, devant leurs Ma-
jestés, le 25 octobre 1785.

NOUVELLE ÉDITION.

À Paris.

Chez Didot, l'aîné, imprimeur et li-
braire Rue Pavée.

MDCCLXXXVII

[p. 2]

PERSONNAGES.

RICHARD	M. Philippe
MARGUERITE	M. ^{lle} Colombe
BLONDEL	M. Clerval
LE SÉNÉCHAL	M. Courcelles
FLORESTAN	M. Meunier
WILLIAMS	M. Narbone

LAURETTE	M. ^{me} Dugason
BÉATRIX	M. ^{me} Desforges
ANTONIO	M. ^{me} Rosalie
SUITE DE MARGUERITE	
VIELLES	
VIELLARDS	
OFFICIERS	
SOLDATS	

La scene se passe au Château de Lints.

[p. 3]

RICCARDO
COR DI LEONE

Commedia per musica

Da rappresentarsi nel teatro di Monza

L'autunno dell'anno 1787

Dedicata alle LL. AA. RR. il serenissimo arciduca Ferdinando, principe reale d'Ungheria e Boemia, arciduca d'Austria, Duca di Borgogna e di Lorena, eccetera, cesareo reale luogotenente, governatore e capitano generale nella Lombardia austriaca, e la serenissima arciduchessa Maria Ricciarda Beatrice D'Este, principessa di Modena.

In Milano, appresso Giovanni Battista Bianchi, regio stampatore colla permissione.

[p. 5]

ALTEZZE REALI

L'incontro straordinario, e superiore ad ogni altro, ch'ebbe questa operetta a Parigi città tanto colta, e di gusto finissimo, c'invogliò di farne una prova su queste scene col presentarla alle ALTEZZE VOSTRE REALI. Si sono benissimo vedute le difficoltà, per le quali corre rischio di non corrispondere l'esito dell'intenzione. Il genere non usitato in Italia, la musica forestiera, il dialogo in prosa senza note musicali sono tutte cose alle quali non sono assuefatti i nostri attori, né accostumate

[p. 6]

le orecchie degli spettatori, e che per ciò potrebbero offendere il particolar gusto della nazione. Ciò non ostante non s'è voluto lasciare un tentativo, che potrebbe formar epoca sul teatro italiano, ed arricchirlo di grandissima quantità di composizioni di genere nuovo, ed altronde belle. Un simile tentativo, che semplicemente come tale si espone, dovrebbe al certo riuscire di soddisfazione al pubblico, perché messo almeno in tal modo a portar a diriggere il suo giudizio con

un esperimento; e non dispiacerà alle ALTEZZE VOSTRE REALI d'onde ne procede l'idea, ed alle quali con umile profondo ossequio ci rassegnamo delle AA. VV. RR. umilissimi, divotissimi, obbligatissimi servitori.

I CAVALIERI ASSOCIATI

[p. 7]

AVVERTIMENTO DEL TRADUTTORE

Se l'approvazione del pubblico fu sempre la meta agli scrittori d'ogni età, d'ogni sfera, allor sommamente lo deve essere che a dilettere il pubblico unicamente si scriva. A lei quindi con molta ragione si rivolgono pure i voti dell'umile traduttore di RICCARDO, sebbene pari per esso all'onore che gliene tornerebbe dall'ottenerla sarà sempre la compiacenza d'aver contribuito colle spontanee sue fatiche al trattenimento di così eletta parte di sua cara, ed illustre nazione. Oggetto gli è questo ben degno degli sforzi i più generosi: ma per ciò stesso che quella tanta considerazione si merita e tale rispetto che non mai cosa le si vorrebbe offrire men che squisita e pura, divien preciso il dovere di prevenirla sulla natura del presente nuovo lavoro affinché nel discoprirne essa le molte macchie non abbia a creder mai che siasi risparmiato fervor di fatica in cosa a lei destinata o molto meno non curato abbastanza il suo finissimo gusto, e il suo giudizio,

[p. 8]

Uno spettacolo per musica pieno di fuoco, di novità, d'eleganza si è il Riccardo del celebre Monsieur Sedaine posto in musica dall'ingegnoso Gretrè. L'arte somma, e la felicità del soggetto si unirono in fornire agli autori i mezzi onde pascere l'immaginazione senza offendere il buon senso, e ciò che è ancora più meraviglioso onde avviar lietamente l'azione, la di cui base è nel più tenero, ed infelice affetto, e nella più seria virtù qual è l'attaccamento al suo sovrano. Un re prode, poeta, e innamorato, là nei tempi eroici della moderna galanteria, in cui queste qualità non eran mai disgiunte dall'eroe: per tradimento imprigionato da altro principe nel passar ch'ei faceva pei di lui Stati; cercato indi col maggior zelo dal suo fido scudiere egualmente prode e poeta, che per una serie di felici stratagemmi giunge a liberarlo, ecco il soggetto, in parte vero, in parte favoloso del dramma. Se agli succennati pregi si aggiunga l'altro comune ai drammi francesi, di sostituire cioè allo spesso

monotono, e nojoso recitativo la declamazion naturale mercè di cui si concilia meglio l'attenzione, e si dispongono gli animi a ricevere con maggior sentimento i rapidi squarci di musica quà e là dalla passione opportunamente

[p. 9]

condotti, uno spettacolo ne risulta tenero verisimile e giocondo non che novissimo per noi. Ciò posto, ed abbracciato una volta il pensiero di presentar questo saggio francese allo spirito italiano come cosa ben degna di lui e capace insieme di scuotere una folla di nobili ingegni, che lasciarono coll'abbandonarla essi decader tanto la scena comico-musica nel paese stesso che le fu culla, studiar si doveva di esporlo colla maggior fedeltà, e precisione. Troppo d'altronde quella musica, e quella poesia avevano trionfato sugli animi della prepotente capitale, da cui move in oggi il gusto dittatore, e si diffonde per tutta l'Europa, portando leggi alle prodezze, non meno che alle debolezze dello spirito umano: chepperò l'illibatezza di quella musica, e di quella poesia tanto intimamente collegate doveva essere lo scopo unico del traduttore. Ottenuto questo come mai poteva mancare il buon esito, corrispondendovi massime l'impegno de' valenti esecutori? Ciò che piaque alle colte persone di Parigi può egualmente piacere alle colte persone di Lombardia. Il vero bello è di tutti i paesi, né è di varie specie il buon senso. Sachespear, Euripide, Metastasio, Racine sono di tutti i tempi, di tutti i luoghi, e piacciono pei varj climi, e governi ad onta delle

[p. 10]

superficiali modificazioni della società. Ma la difficoltà del'impresa si lasciò addietro i voti del traduttore, e deluse d'assai la diligenza, e fatica adoperatavi. Intatta si è forse conservata la musica, ma a taluno non parrà forse così della parte poetica di questo vaghissimo originale. Alla vivacità, ed al sapor d'amendue troverà forse per altri sacrificata la sacra purità, e l'indole del nostro idioma. Ora a calmare le giuste loro lagnanze, ed agevolar perdono, o messo tuttociò che è tanto ricantato, e vero intorno alle difficoltà di ben tradurre, una sola avvertenza si vuol qui porre sottocchi propria del nostro caso solamente in cui per la prima volta si è voluto tradurre il testo poetico di un'opera senza cambiarne la musica di una battuta. Essa è che l'indole

della lingua francese tanto opposta, e per accentatura, e per frasi, e per sintassi alla lingua italiana, lo è non pertanto assai meno non sia a questa lingua nostra la musica loro. Scarsa, laconica, e tronca si è la lingua de' francesi, e quindi atta a rinchiudere molto senso in pochi monosillabi, perlocchè le adattarono quegli industri compositori una musica omogenea, concisa, e ristretta per modo che non più di una nota corrisponde di solito ad ogni sillaba. Ben diversi

[p. 11]

in ciò da noi italiani che mandiamo spesso la voce a diporto pei sette tuoni sul languido appoggio di una sola vocale. Ma la lingua italiana più armoniosa, ed estesa nel suo meccanismo sdegna di trovarsi ristretta tra sì brevi confini, essa che per questo suo andamento maestoso e variabil tanto diede vita tra noi a una musica più dolce, e più ricca, e la quale soggiogò in breve le addottate da tutte l'altre nazioni, come quella che non costretta ad una soverchia rapidità di passaggi a suo bel agio spazia beatamente e da sovrana per gli armonici modi a lei familiari. Applicar dunque vocaboli piani e sonanti ad una musica espressiva sì, ma vibrata per note velocissime, piena di fuoco, e serrata quanto mai, conservar traducendo non solo il senso poetico, ma le note, e per quanto potevasi lo stesso accento musicale, poichè da lui dipende oltre il bello della musica imitativa il vero, ed originale carattere della composizione, era ciò che sembrava impossibile, ed è ciò che si è tentato. Tra queste spine si cacciò la mano ch'offre ora il piccol tributo di rose educate ad altro sole, e qui trapiantate a sommo onor loro. Si degni la colta nazione accoglierle con quella benignità che parte dal core, e onora la mente, e possa il tentativo

[p. 12]

servir di stimolo ai valorosi italiani non già per tradurre, mentre più secoli di luce nativa hanno dimostrato che noi siamo nati per esser tradotti, ma per dare, battendo questa via più sensata, e di vere bellezze feconda delle produzioni in cui il nostro valor poetico corrisponda anche in questo genere al nostro valor musicale.

[p. 13]

ATTORI

RICCARDO, re d'Inghilterra ritenuto prigioniero nel castello di Lintz.

BLONDELLO, suo scudiero finto cieco.

MARGARITA, contessa d'Artois amante di Riccardo.

LAURETTA, figlia di

GUGLIELMO, cavaliere inglese.

FLORESTANO, governatore del castello, ed amante di Lauretta.

GIANNINO, condottiere di Blondello.

UN MAGGIORDOMO ed ufficiale della contessa.

MARCONE e MENGOTTO, villani.

MENGOTTA e SANDRINA, villane.

Coro

Dame, cavalieri, soldati, servi del seguito della contessa d'Artois. Servi e soldati del presidio. Villani e villane

L'azione è nel castello di Lintz, e nelle sue vicinanze.

[p. 14]

Compositore della musica	il sig. Gretri
Pittore delle scene	sig. Pietro Gonzaga veneziano
Inventori del vestiario	signori Motta e Mazza

[p. 15]

Inventore e compositore de' balli	sig. Antonio Marliani
Primi ballerini	sig. Antonio Marliani signora ra Caterina Curtz
Primi grotteschi	sig. Pasquale Albertini signora Margerita Fusi Scardavi sig. Lorenzo Cavalieri signora Cristina de Agostini

Primo mezzocaratteri	sig. Giuseppe Cajani signora Antonia Boldona
----------------------	---

Altri ballerini

Signori	Signore
Giacomo Trabattoni	Maria Trabattoni
Giuseppe Nelva	Teodolinda Appiani
Vincenzo Cajani	Angela Lazzari
Marco Colla	Maria Brovellinga

Il PRIMO BALLO analogo dal principio al fine dell'opera.

SECONDO BALLO *Le gelosie villane*

[p. 16]

Mutazioni di scene

ATTO PRIMO

Villaggio con case, e veduta della fortezza

ATTO SECONDO

Interno della fortezza

ATTO TERZO

Sala

Esterno della fortezza

Criteria di trascrizione

Il problema principale nella stesura della sinossi è stato come differenziare dal punto di vista tipografico le parti di testo dei dialoghi dai versi, allo scopo di rendere anche solo visivamente una seppur approssimativa idea dell'alternanza tra dialogo e testo cantato.

Ho ritenuto interessante sperimentare e proporre una soluzione tipografica simile a quella utilizzata da Davide Daolmi nella sua edizione de la “Nina ossia La pazza per amore”,⁸⁴ con una differenziazione marcata delle parti cantate e di quelle recitate: ho scelto di evidenziare i versi cantati incolonnandoli scostati dal nome del personaggio sotto il primo verso, mentre per la parte dialogata, vedi all’inizio di I.2, ho scelto di incolonnare il testo, nelle righe che seguono la prima, sotto il nome del personaggio, con un piccolo rientro: i versi sono allineati a sinistra, mentre per i dialoghi ho scelto l’allineamento giustificato.

Un ulteriore problema è stato come e dove inserire le didascalie (naturalmente in corsivo): ho ritenuto, quando riguardano una particolare prescrizione espressiva (vedi il personaggio Sandrina, I.1, verso 13) indicarle di seguito al verso tra parentesi tonda, mentre quando indicano movimenti o disposizioni sceniche più o meno ampie sono inserite, senza parentesi, sotto il verso che le precede nel libretto. Per la questione della gerarchia tra didascalie ho ritenuto di non differenziare quelle descrittive da quelle prescrittive (*Le théâtre...; Pendant l'ouverture...; Ils se parlent les uns aux autres*): tutte queste didascalie sono indifferentemente allineate al centro.

Le divergenze tra il testo del libretto e quello delle fonti a stampa sono state citate in nota.

Ho scelto di mantenere le maiuscole capoverso nel francese, metodo in uso nelle filologia transalpina, e il mezzo spazio prima dei segni di interpunzione doppi.

Ho mantenuto le desinenze arcaiche in *-oi, -oit, -ois* che nel francese moderno sono divenute *-ai, -ais, -ait*.

⁸⁴ DAVIDE DAOLMI, *Nina ossia La pazza per amore: Commedia d'un atto in prosa e in verso, e per musica* (Monza 1788), cit., pp. 19-50.

II.1: Edizione sinottica dei libretti del *Richard Cœur de lion* di Jean-Michel
Sedaine e del *Riccardo Cor di Leone* tradotto da Giuseppe Carpani

Infine ho modernizzato alcune parole come: *avres-sacs* in *havresacs*; *tems* in *temps*;
Hé in *Eh* ; *bon homme* in *bonhomme*.

ACTE PREMIER.

Le théâtre représente les environs d'un château fort ; on en voit les tours, les créneaux, il est élevé dans un lieu agreste; des montagnes stériles et des forêts sombres et touffus paroissent entourer le lieu. Sur un des côtés est une maison qui a l'apparence d'une gentilhommière, on en voit la porte, un banc est de l'autre côté.

Pendant l'ouverture passent plusieurs paysans avec leurs outils de travail sur leurs épaules ; ils sont en veste et portent leurs habits et des havresacs vuides. Ils traversent le théâtre, pour avoir le temps d'y chanter, ils ont l'air d'attendre des camarades qui les suivent.

CHŒUR Chantons, chantons,
Célébrons ce bon ménage,
Chantons, chantons,
Retournons dans nos maisons.
Sais-tu qué c'est demain
Que le vieux Mathurin
Refait son mariage ?

Le fait est certain,
Nous danserons demain,
Nous boirons du bon vin.

COLETTE Antonio, je gage,
En ce moment,
Est bien loin du village :
Ah ! quel cruel tourment !

CHŒUR Colette, c'est demain
Que le vieux Mathurin
Refait son mariage,
Le fait est certain ;
Fille point de chagrin,
Nous danserons demain,

Nous boirons du bon vin.
Vraiment oui c'est demain⁸⁵
Que le vieux Mathurin
Refait son mariage,
Le fait est certain ;
Nous danserons demain,
Nous boirons du bon vin.

(L'ouverture continue.)

ATTO PRIMO

SCENA I

Villaggio, in poca distanza del quale vedesi una fortezza fra le balze di orrido monte. Casa di campagna sulla dritta, con una panca fuori dalla porta.

Villani e villane che tornano sulla sera dal lavoro della campagna, tra i quali Sandrina, Marcone e Mengotta.

CORO Cantiamo, cantiamo,
compagni, il bel giorno
s'affretti al ritorno
co' plausi il bel dì.
Sai tu che domani
l'antico Marcone
diventa garzone,
le nozze rifà?

L'un l'altro si dicono bisbigliando.

Sì, certa è la cosa,
piacevol, gustosa:
doman, sì domani
gran vin si berrà.

SANDRINA Giannino non viene, *(da sola)*
che crudo martire!
Si scorda le pene
che fammi soffrir.

CORO Sandrina, domani
l'antico Marcone
ritorna garzone,
le nozze rifà.
Sù, ridi, ragazza,
saltella, schiamazza:
doman, sì domani
gran vin si berrà.

Marcone dandosi la mano con Mengotta vengon sulla scena cantando.

⁸⁵ Questi 6 versi, assenti nel libretto, sono solo nella partitura: si trascrivono comunque, evidenziandoli in grassetto.

LE VIEUX Comment, c'est demain
MATHURIN Que ton vieux Mathurin
Avec toi, ma femme,
Se remet en train.

LA VIELLE Après cinquante ans,
FEMME Il est encore temps.
De se montrer aise
Et d'être contents.

*On reprend le Cœur.
Chantons.*

SCÈNE PREMIÈRE.

BLONDEL, ANTONIO.

*Blondel, feignant d'être aveugle, il a grand manteau, un violon
dessous, le petit garçon Antonio le conduit.*

BLONDEL Antonio, qu'est-ce que j'entends ?
J'entends, je crois, chanter ?

ANTONIO Ce n'est rien, c'est tout le hameau qui s'en
retourne chez lui après l'ouvrage des champs ; le
soleil est couché.

BLONDEL Où suis-je ici, mon petit ami ?

ANTONIO Vous n'êtes pas loin d'un château où il y a
des tours, des créneaux ; je vois tout en haut un
soldat avec son arbalète.

BLONDEL Je suis bien las.

ANTONIO Tenez ; asseyez-vous sur cette pierre, c'est
un banc.

BLONDEL Ah ! je te remercie. (*Il s'assied.*)

ANTONIO C'est un banc qui est vis-à-vis la porte
d'une maison qui paroît être une ferme ; c'est
comme une maison de gentilhomme.

BLONDEL Eh bien, mon ami, va t'informer si on peut
m'y donner à coucher pour cette nuit.

ANTONIO Je vous retrouverai là-bas.

BLONDEL Ah ! je n'ai pas envie d'en sortir ; quand on
ne voit pas, on est bien forcé de rester où on
nous dit d'attendre ; ne manque pas de
revenir.

ANTONIO Oh, non ! car vous m'avez bien payé ; mais,
père Blondel, j'ai quelque chose à vous dire.

MARCONE Gli è dunque domani (*alla moglie*)
che torno garzone:
con te, dolce amor,
ripiglio vigor.

MENGOTTA e Cinquanta son gli anni
MARCONE a 2 di nostra unione,
pur sentomi ancor
l'usato valor.

*I villani vanno internandosi a poco a poco nel villaggio finché
scompaiono totalmente.*

SCENA II

BLONDELLO e GIANNINO

BLONDELLO Che rumore è questo? Giannino, parmi
sentire non so che di canto.

GIANNINO Non vi faccia specie: sono i nostri villani,
che tornano dal lavoro. È sera, sapete?

BLONDELLO Ma dimmi, buon figliuolo, dove mi trovo
adesso?

GIANNINO Voi siete poco distante da un castello
antico con delle torri e dei muri alti alti. Ecco là in
cima un soldato, colla sua alabarda, che fa
sentinella. Io lo vedo benissimo.

BLONDELLO In verità che son stanco.

GIANNINO Venite qui: sedete su questa pietra. Qui.
Ve l'hanno messa apposta per sedere.

Blondello siede.

BLONDELLO Ah, ti ringrazio: ora sto meglio.

GIANNINO È una bella panchina di contro a una casa,
che pare come una massaria, un casino...

BLONDELLO Oh bene, amico mio, va' un po' là dentro:
domanda se volessero darmi alloggio per
questa notte.

GIANNINO Vado subito: ma starete lì?

BLONDELLO Oh, non ho certo voglia di muovermi.
Quando non ci si vede, bisogna ben restare
dove ci lasciano. Non mi dimenticare, veh!

GIANNINO Oh no certo: mi avete pagato troppo
bene... Ma a proposito, caro il mio vecchio...
vorrei dirvi una cosa: ma...

BLONDEL Quoi ?

ANTONIO Ah ! c'est que...

BLONDEL Dis, mon fils, qu'est-ce que c'est ?

ANTONIO C'est que je suis bien fâché ; je ne pourrai pas vous conduire demain.

BLONDEL Et pourquoi donc ?

ANTONIO C'est que je suis de noce: mon grand-père et ma grand-mère se remarient, et mon petit-fils qui est leur frère...

BLONDEL Ton petit-fils ? Tu as un petit-fils ?

ANTONIO Non, non, leur petit-fils qui est mon frère se marie aussi le même jour de leur remariage à une fille de ce canton.

BLONDEL Et, dis-moi, elle ne demeurerait pas dans ce château que tu dis, où il y a un soldat qui a une arbalète ?

ANTONIO Non, non.

BLONDEL Mais, mon ami, demain, comment ferai-je pour me conduire ?

ANTONIO Je vous donnerai un de mes camarades ; il est un peu volage, mais je vous ferai venir à la noce, et vous y jouerez du violon ! Ah ! ne vous embarrassez pas.

BLONDEL Tu aimes donc bien à danser ?

ANTONIO La danse n'est pas ce que j'aime,
Mais c'est la fille à Nicolas
Lorsque je la tiens par le bras,
Alors mon plaisir est extrême,
Je la presse contre moi-même
Et puis nous nous parlons tout bas !
Que je vous plains,
Vous ne la verrez pas !

Blondel C'est vrai, mon fils, je suis bien à plaindre.

ANTONIO Elle a quinze ans, moi, j'en ai seize.
Ah ! si la mère Nicolas
N'était pas toujours sur nos pas !
Ah bien, quoique cela me déplaît,
Auprès d'elle je suis bien aise,
Et puis nous nous parlons tout bas !
Que je vous plains,
Vous ne la verrez pas !

BLONDELLO Che?

GIANNINO Ah!

BLONDELLO Via, di', figlio, di' sù: cos'è questa cosa?

GIANNINO Mi rincresce davvero: ma domani non potrò accompagnarvi.

BLONDELLO Oh, e perché?

GIANNINO Perché sono di nozze: domani il mio nonno e la mia nonna rinnovano il loro matrimonio, e mio figlio, che è suo fratello...

BLONDELLO Come tuo figlio? Tu hai un figlio?

GIANNINO Sì, mio fratello il maggiore, che è suo figlio di essi, si marita anch'egli con una giovane di questi contorni.

BLONDELLO Ah, ora dici bene. Ma dimmi un po': questa giovane starebbe mai di casa in quel castello dove tu dicesti che vedevi un soldato con l'alabarda?

GIANNINO Oh no, messere: non istà là.

BLONDELLO Ma, e io come farò poi domani? Poveretto! chi mi condurrà?

GIANNINO Oh non vi date pena per questo. Vi darò io un mio camerata; è un po' scemo, se volete. Ma che dico? Fate una cosa: venite anche voi alle nozze. Oh sì sì. Sonerete il violino, e balleremo. Buono, buono, balleremo. Veniteci.

BLONDELLO Ah, ti piace ballare? Di', ti piace assai?

GIANNINO Non è il ballar che piacemi,
ma Sandra in cor mi sta:
quella manina morbida
allor m'accosto al seno,
poi pian pianino parlasi...

Orbo meschin,
pietà mi fai:
tanta beltà
tu non vedrai.

BLONDEL Continue, je crois la voir.

ANTONIO Vous la voyez !... Ah ! vous êtes aveugle !

BLONDEL Oui, oui !

ANTONIO Qu'elle est gentille, ma bergère !
Quand elle court dans le vallon,
Oh ! c'est vraiment un papillon,
Ses pieds ne touchent pas à terre ;
Je l'attrape, quoique légère,
Et puis nous nous parlons &

BLONDEL Vas, mon fils, vas toujours voir si je
pourrai trouver où passer cette nuit.

SCÈNE II.

BLONDEL, *seul (il ôte sa barbe.)*

BLONDEL Oui, voilà des tours, voilà des fossés, des
redoutes ; c'est bien-là un château fort ; il est
éloigné des frontières, dans un pays sauvage, au
milieu des marais ; il n'est propre qu'à renfermer
des prisonniers d'état. On dit qu'on ne peut en
approcher ; nous verrons ; on se méfiera moins
d'un homme que l'on croira aveugle. Orphée
animé par l'amour s'est ouvert les enfers ; les
guichets de ces tours s'ouvriront peut-être aux
accents de l'amitié.

BLONDEL O Richard ! O mon roi !
L'univers t'abandonne.
Sur la terre il n'est [donc] que moi
Qui s'intéresse à ta personne ?
Moi seul dans l'univers
Voudrais briser tes fers
Et tout le reste t'abandonne !
Et sa noble amie... Ah ! Son cœur
Doit être navré de douleur !
O Richard ! O mon roi !
L'univers t'abandonne &

Monarques, cherchez des amis,
Non sous les lauriers de la gloire,
Mais sous les myrtes favoris
Qu'offrent les filles de Mémoire.
Un troubadour

BLONDELLO Hai ragione, figlio mio. Purtroppo io
merito compassione. Ma di su un'altra volta. Mi
par di vederla.

GIANNINO Voi la vedete? Oibò! Se siete orbo.

BLONDELLO È per modo di dire: di su, di su.

GIANNINO Non è il ballar che piacemi,
ma Sandra in cor mi sta:
quella manina morbida
allor m'accosto al seno,
poi pian pianino parlasi...

Orbo meschin,
pietà mi fai:
tanta beltà
tu non vedrai.

BLONDELLO Orsù, mio caro, va dunque, va a
vedere, se troviamo cotesto alloggio per questa
notte.

Giannino parte.

SCENA III

BLONDELLO *solo*

BLONDELLO Eccole là le torri, le fosse, i baluardi. È
proprio una fortezza come va. La sua situazione
non può essere più adattata, lontana dalle frontiere,
fuoristrada, e in aria malsana. Certo non è buona
che a seppellirvi dei prigionieri di Stato. Ma dicono
che non è permesso accostarvisi. Eh, lo vedremo.
Un'orbo non dovrebbe dar gelosia. Ad Orfeo
animato da Amore s'aprì l'inferno. Ebbene. Non
resisteranno all'amicizia le porte di quelle torri.

BLONDELLO Oh Riccardo, oh mio buon re,
quanta è mai la tua sventura!
Più nessun di te si cura,
più non cercasi di te.
Io sol spezzar vorrei
le tue barbare catene,
e il mio sangue a te donar:
la sua dolce amica intanto
Ahi! qual pianto affogherà?
Oh Riccardo, oh mio buon re,
quanta è mai la tua sventura!
più nessun di te si cura,
più non cercasi di te.
Se un amico o regnanti, bramate,
nol cercate tra l'armi e la gloria,
ma tra l'alme, che a bella pietate,
dolcemente le muse educar.
Sa un buon cantore

Est tout amour,
Fidélité, constance,
Et sans espoir de récompense !

O Richard ! O mon roi !
L'univers t'abandonne.
Et c'est Blondel, il n'est que moi
Qui s'intéresse à ta personne.

BLONDEL Mais j'entends du bruit. Remettons-nous et
repreons notre rôle !

SCÈNE III.

BLONDEL, WILLIAMS, GUILLOT. *Ensuite* LAURETTE.

Williams, fort, tenant par l'oreille le paysan qui crie : Ahi !

WILLIAMS Je t'apprendrai à porter des lettres à ma
fille !

WILLIAMS Quoi ! De la part du gouverneur !

GUILLOT C'est de la part du gouverneur !

BLONDEL Ah ! Si c'étoit ce gouverneur.
à part.

GUILLOT Il m'a dit de lui remettre
Cette lettre.

WILLIAMS Ma fille écoute un séducteur !
Non, ma Laurette
N'est point faite
Pour amuser le gouverneur.
Et toi, et toi,
Si tu reviens, c'est fait de toi.

GUILLOT Ce n'est pas moi
Qui rivendrai, non, sur ma foi.

WILLIAMS Dis, dis à ce gouverneur
Que ma Laurette
N'est point faite
Pour écouter un séducteur !
Monsieur, monsieur le gouverneur
Me fait en ce jour trop d'honneur.

BLONDEL Ah ! Si c'étoit le gouverneur
à part. De ce château : Dieux, quel bonheur !

nodrire amore,
e senza premio,
senza speranza,
sa la costanza
fido serbar.

Oh Riccardo, oh mio buon re,
quanta è mai la tua sventura!
più nessun di te si cura,
più non cercasi di te.

BLONDELLO Ma: parmi sentir gente: presto ripigliamo
la nostra finzione.

SCENA IV

BLONDELLO, GUGLIELMO, LAURETTA e MENGOTTO

*Guglielmo esce tenendo per l'orecchia Mengotto, che si contorce
pel dolore.*

GUGLIELMO T'insegnerò io a portare i biglietti a mia
figlia, ribaldo.

MENGOTTO Ahi! Perdono! È stato il Governatore.

GUGLIELMO Come? Per ordine
di chi tu dici?

MENGOTTO Dico per ordine
dell'illustrissimo,
eccellentissimo
Governator.

BLONDELLO Ah se mai fosse
quell'illustrissimo,
di quel castello
Governator. *(da sé)*

GUGLIELMO Odi: mia figlia
non è boccone,
per un briccone
di seduttor.

MENGOTTO Di consegnar la lettera
signor... perdono... dissemi,
più non ci tornerò.

GUGLIELMO Se ci ritorni, perfido,
per te non c'è più grazia,
morto ti stenderò.

Hai capito? La mia figlia
per colui non è boccone,
mi vuol fare il signorone
troppa grazia e troppo onor.

BLONDELLO Pace: non date,
pace fratelli.
Ehi! Non menate,
per carità.

GUILLOT Mais c'est monsieur le gouverneur.

WILLIAMS Eh ! Que me fait ce gouverneur,
Oui sur ma foi,
Prends garde à toi.

Et toi, si jamais tu revois

(*a Laurette qui paroît.*)

Ce séducteur,

Tu sentiras

Si dans mon bras

Il est ancor quelque vigueur.

BLONDEL Si je pouvois, Ah ! Quel bonheur ! (*a part*)

Mes bon amis, ne frappez pas !

Point de débats !

La Paix, la Paix, point de débats !

LAURETTE Mon père, hélas !

Je ne vois pas

Le gouverneur.

GUGLIELMO E tu se colgoti, (*a Lauretta, che esce*)

col seduttore,
con queste mani
t'acconcerò.

LAURETTA Padre credetemi,
padre vel giuro,
siate sicuro
mai mi parlò.
Son figlia tenera,
la vostra bramo,
altra non amo,
felicità.

GUGLIELMO Tanta non chiedoti
felicità.

BLONDEL Ah ! si c'étoit ce gouverneur,

Ah ! Quel bonheur !

Mes bons amis,

Soyez unis :

Ah ! Point de siel !

La Paix du ciel ;

Point de débats,

Ne frappez pas.

Ah ! Si c'étoit ce gouverneur (*a part.*)

SCÈNE IV.

WILLIAMS, BLONDEL.

WILLIAMS Rentrez dans la maisons. Elle dit qu'elle ne l'a point vu, et qu'elle ne lui parle pas, et il lui écrit ! Je voudrais bien connoître ce que dit cette lettre ! Ils ont à présent une manière d'écrire qu'on ne peut déchiffrer. Si quelqu'un... ce vieillard n'est pas de ce pays-ci. Bonhomme, savez-vous lire ?

BLONDEL Ah ! Mon Dieu, oui, je sais lire.

WILLIAMS Eh bien, lisez-moi cela !

BLONDEL Ah ! Mon bon Monsieur, je suis aveugle. Ces méchan[t]s Sarrasins m'ont brûlé les yeux avec une lame d'acier flamboyante. Mais ne

SCENA V

GUGLIELMO e BLONDELLO

GUGLIELMO In casa (*a Lauretta che rientra*). Non so capirla. Costei protesta, giura, sostiene che non le ha parlato, e colui le scrive? Oh, cosa non pagherei per saper cosa dice questo biglietto: ma in oggi si scrive in una certa maniera, che manco il diavolo arriverebbe a capire. (*Guarda il biglietto.*) Oh! È inutile. Trovassi almen qualcuno!... Questo vecchio... è forestiere. Ottimo. Ehi galantuomo, sapreste voi leggere?

BLONDELLO Oh! Io so il bel leggere!

GUGLIELMO Ebbene, leggetemi questo di grazia.

BLONDELLO Oh caro signore, come mai? Io sono cieco. Quei rinnegati di Turchi mi spensero gli occhi con un ferro infuocato. Purtroppo... Ma

voyez-vous pas venir un petit garçon ?

WILLIAMS Oui.

BLONDEL C'est celui qui me conduit. Il sait lire et il vous lira tout ce que vous voudrez. Antonio, est-ce toi ?

SCÈNE V.

WILLIAMS, BLONDEL, ANTONIO.

ANTONIO Oui, c'est moi, père Blondel.

BLONDEL Tu as été bien long-temps.

ANTONIO Ah ! C'est que je l'ai trouvée et je lui ai dit un petit mot.

BLONDEL Tiens, lis la lettre de ce monsieur que voilà, (*il affecte de la montrer où il n'est pas*) et lis bien haut et distinctement. Lis, lis, mon petit ami.

ANTONIO «Belle Laurette...»

WILLIAMS Belle Laurette ! Voilà comme ils leur font tourner la tête.

ANTONIO «Belle Laurette, mon cœur ne peut se contenir de la joie qu'il ressent par l'assurance que vous me donnez de m'aimer toujours ».

WILLIAMS Ah ! Fille indigne ! Elle l'aime !

BLONDEL Laissez, laissez ! Continue !

ANTONIO «Si le prisonnier que je ne peux quitter ...»

WILLIAMS Tant mieux !

BLONDEL *à part*. Le prisonnier !

ANTONIO «Si le prisonnier que je ne peux quitter me permettoit de sortir pendant le jour, j'irois me jeter...»

WILLIAMS Fut-ce dans les fossés de ton château !

BLONDEL Qu'il ne peut quitter !

ANTONIO «J'irois me jeter à vos pieds ; mais si cette nuit...» Il y a là des mots effacés.

BLONDEL Ensuite ?

non vedreste voi venire a questa volta un giovinetto?

GUGLIELMO Giunge ora.

BLONDELLO A tempo. Egli è la mia guida, e legge bene. Vi leggerà quanto volete. Sei tu Giannino?

SCENA VI

GIANNINO e DETTI

GIANNINO Sono io.

BLONDELLO Ti sei trattenuto un gran pezzo.

GIANNINO Sapete perché? La trovai là... mi capite, e così ci siam detti due paroline...

BLONDELLO Oh, a noi adesso. Prendi la lettera di quel signore, e leggi su forte. Avverti bene veh, forte e chiaro. Leggi, leggi, gioja mia.

GIANNINO "Bella Lauretta..."⁸⁶ (*leggendo*)

GUGLIELMO Bella! Ecco come fanno costoro a scaldar la testa alle ragazze.

GIANNINO "Il mio cuore non sa contenere la gioja, sentendo che voi giurate di amarmi per sempre."

GUGLIELMO Ah tristaccia! E lo ama?

BLONDELLO Or ora. (*A Guglielmo*). Avanti tu. (*A Giannino*)

GIANNINO "E se quel prigioniere, che non posso abbandonare..."

GUGLIELMO Ci ho gusto.

BLONDELLO Quel prigioniere? (*Da sé*)

GIANNINO "Se quel prigioniere, che non posso abbandonare, mi dasse campo di uscire fra il giorno, volerei tosto a gettarmi..."

GUGLIELMO Nella fossa del tuo castello. Malandrino!

BLONDELLO Che non può abbandonare. Va pur avanti. (*a Giannino*)

GIANNINO "Volerei tosto a gettarmi ai vostri piedi: ma se questa notte"... Qui ci sono delle cancellature.

BLONDELLO E poi?

⁸⁶ Nel libretto il testo della lettera nel dialogo è virgolettato: ho creduto corretto, per rappresentare la differenza tra i due libretti, mantenere le virgolette non uniformando alle parentesi uncinato come nel libretto francese.

ANTONIO «Faites-moi dire par quelqu'un à quelle heure je pourrais vous parler. Votre tendre, fidèle amant et constant chevalier, Florestan».

WILLIAMS Ah ! Damnation ! Goddam !

BLONDEL Goddam ! Est-ce que vous êtes Anglois ?

WILLIAMS Ah ! Oui, je le suis.

BLONDEL Vigoureuse nation ! Et comment est-il possible que, né un brave Anglais, vous soyez venu vous établir dans le fond de l'Allemagne et dans un pays aussi sauvage qu'on m'a dit qu'il étoit ?

WILLIAMS Ah ! C'est trop long à vous raconter. Est-ce que nous dépendons de nous ? Il ne faut qu'une circonstance pour nous envoyer bien loin.

BLONDEL Vous avez raison, car moi je suis de l'Isle de France, et me voilà ici. Et de quelle province d'Angleterre êtes-vous ?

WILLIAMS Du Pays de Galles.

BLONDEL Vous êtes du Pays de Galles ! Ah ! Si j'avois la jouissance de mes yeux, que j'aurois du plaisir à vous voir ! Et comment avez-vous quitté ce bon pays ?

WILLIAMS J'ai été à la croisade, à la Palestine.

BLONDEL A la Palestine ! Et moi aussi.

WILLIAMS Avec notre roi Richard.

BLONDEL Avec Richard, avec votre roi ! Et moi de même.

WILLIAMS Quand je suis revenu dans mon pays, n'ai-je pas trouvé mon père mort.

BLONDEL Il était peut-être bien vieux ?

WILLIAMS Ah ! Ce n'est pas de vieillesse ; il avoit été tué par un gentilhomme des environs, pour un lapin qu'il avoit tué sur ses terres. J'apprends cela en arrivant ; je cours trouver ce gentilhomme, et j'ai vengé la mort de mon père par la sienne.

BLONDEL Ainsi voilà deux hommes tués par un lapin.

WILLIAMS Cela n'est que trop vrai.

BLONDEL Enfin, vous vous êtes enfui ?

GIANNINO "E poi fatemi sapere per mezzo di qualcheduno l'ora più opportuna etcetera. Sono intanto col cor sulla penna, vostro tenero, e fedelissimo amante, il Cavalier Florestano."

GUGLIELMO Ah scellerato! L'ora etcetera? Un etcetera? Alla mia figlia? ... Goddemmm!

BLONDELLO Goddemmm? Sareste voi inglese?

GUGLIELMO Padron sì. Sono inglese. Malandrino! Etcetera?

BLONDELLO Inglese dunque? Oh, la brava nazione! Ma come un buon inglese potè venire a stabilirsi quaggiù nel fondo della Germania, in questo paese così orrido, come mi dicono essere questo?

GUGLIELMO Oh, ci sarebbe troppo da dire: del resto resto noi siamo sempre padroni di noi? Vi vuol ben poco talvolta per farci andar ben lontano.

BLONDELLO Ed io, che nacqui francese, e mi trovo fin qui? Dite benissimo, benissimo; ma di qual provincia dell'Inghilterra, se non v'è grave?

GUGLIELMO Del paese di Galles.

BLONDELLO Del paese di Galles? Voi siete del paese di Galles? Ah! S'io godessi ancora della mia vista, qual consolazione proverei in vedervi! Ma come poteste abbandonare un paese così caro?

GUGLIELMO Per andare alla crociata in Palestina.

BLONDELLO Oh! Di Palestina? Voi foste in Palestina. Ci fui anch'io sapete?

GUGLIELMO Vi andai col nostro re Riccardo.

BLONDELLO Col vostro re?... io pure.

GUGLIELMO E al mio ritorno mi toccò di trovare morto mio padre.

BLONDELLO Già! Vecchio assai: non è così?

GUGLIELMO No, non era morto di vecchiaia, ma l'aveva tolto di vita un nobile di quel contorno per un coniglio, che mio padre gli ferì nella sua caccia. Giungere, udir questa nuova, volare in traccia dell'uccisore, e vendicare mio padre fu la stessa cosa.

BLONDELLO Ed ecco due uomini ammazzati per chi? Per un coniglio.

GUGLIELMO Purtroppo.

BLONDELLO Alla fine poi doveste sottrarvi?

WILLIAMS Oui, j'ai été obligé de fuir. La justice a mangé mon château et mon fief, et je n'ai plus rien là-bas qu'une sentence de mort ; mais ici je ne les crains pas.

BLONDEL Monsieur, je vous demande pardon de toutes mes questions.

WILLIAMS Ah ! Il ne me déplaît pas de parler de tout cela.

BLONDEL Et à la croisade vous avez donc connu le brave roi Richard, ce héros, ce grand homme ?

WILLIAMS Oui, puisque j'ai servi sous lui.

BLONDEL Et sans doute vous avez... ?

WILLIAMS Mais j'ai affaire et je crois que voilà cette voyageuse qui va arriver.

GUGLIELMO Appunto, conducendo meco mia moglie e la figlia, ma la moglie mi morì per viaggio. Adesso, come dico, vivo qui. La giustizia mi ha mangiato tutto al paese, beni, feudo, castello, quando vi dico tutto... Non mi resta altro la giù, che una taglia sulla testa, che non mi fa gran paura.

BLONDELLO Perdonate se fui troppo curioso, ma...

GUGLIELMO Oh, non mi spiace rammentar quella cose.

BLONDELLO E così dunque, fu alla crociata che voi conosceste il bravo re Riccardo, quell'eroe, quell'uomo inarrivabile?

GUGLIELMO E ancora non capite? Se ho militato sotto di lui.

BLONDELLO Ottimamente, ma senza meno voi avrete conosciuto colà...

GUGLIELMO Oh il mio vecchio: io ho di molte faccende da sbrigare, parmi anzi dal rumore, che giunga quella forestiera che s'aspetta a momenti. Addio. Ci rivedremo un'altra volta. *(parte)*

BLONDELLO Oh sì ci rivedremo, ci rivedremo. Te lo dico io, che ci rivedremo. *(da sé)*

SCÈNE VI.

BLONDEL, LAURETTE, ANTONIO.

Antonio pendant cette scene tire du pain d'un bissac, et va le manger sur le banc ou s'est assis Blondel.

LAURETTE Ah ! Bonhomme, je vous en prie, dites-moi ce que vous a dit mon père ?

BLONDEL C'est vous qui êtes la belle Laurette ?

LAURETTE Oui, monsieur.

BLONDEL Votre père est fort irrité ; il sait ce que contient la lettre du chevalier Florestan.

LAURETTE Oui, Florestan, c'est son nom. Est-ce qu'on a lu la lettre à mon père ?

BLONDEL Non, pas moi, je suis aveugle ; mais c'est mon petit conducteur.

ANTONIO *se levant.* Oui, c'est moi ; mais est-ce que vous ne me l'aviez pas dit, de la lire ?

LAURETTE On auroit bien dû ne [pas] le faire !

BLONDEL Il l'auroit fait lire par un autre.

SCENA VII

LAURETTA e DETTI

Intanto gli altri parlano, Giannino si mette a sedere in un canto, cava di tasca un pezzo di pane, e lo mangia.

LAURETTA Ah, buon vecchio, ditemi per carità: cosa vi ha detto mio padre?

BLONDELLO Ah, siete voi la bella Lauretta?

LAURETTA Signor sì.

BLONDELLO Ebbene, vostro padre è molto in collera con voi, perché ha saputo che contiene una lettera del Cavalier Florestano.

LAURETTA Florestano? È vero: così si chiama: ma avrebbe mai letta qualcuno quella lettera a mio padre?

BLONDELLO Oh io no certamente, che non ci vedo, ma il mio ragazzo.

GIANNINO Sì sono stato io; ma non mi diceste voi di leggerla?

LAURETTA Potevate ben farne a meno.

BLONDELLO Perché? Se la sarebbe fatta leggere da

LAURETTE C'est vrai. [Et] que disoit la lettre ?

BLONDEL Que sans le prisonnier qu'il garde... Et qu'est-ce que c'est que ce prisonnier ?

LAURETTE On ne dit pas ce qu'il est.

BLONDEL Que sans le prisonnier qu'il garde, il viendrait se jeter à vos pieds.

LAURETTE Pauvre chevalier !

BLONDEL Mais que cette nuit...

LAURETTE Cette nuit... Ah ! La nuit ! (*Elle soupire et rêve*)

LAURETTE Je crains de lui parler la nuit,
J'écoute trop tout ce qu'il dit ;

Il me dit : «Je vous aime »
Et je sens, malgré moi,
Je sens mon cœur qui bat,
Et je ne sais pourquoi.
Puis il prend ma main, il la presse
Avec tant de tendresse,
Que je ne sais plus où j'en suis,
Je veux le fuir, mais je ne puis.

Ah ! Pourquoi lui parler la nuit ! &

BLONDEL Vous l'aimez donc bien, belle Laurette ?

LAURETTE Ah ! Mon Dieu, oui, je l'aime bien !

BLONDEL En vérité, votre aveu est si naïf que je ne peux m'empêcher de vous donner un conseil.

LAURETTE Dites, dites. Je ne sais ici à qui me confier ; mais votre air, votre âge, et puis vous ne pouvez me voir, tout cela me donne la hardiesse de vous parler, et me fait, je crois, moins rougir.

BLONDEL Eh bien, belle Laurette...

LAURETTE Mais qui vous a dit que j'étais belle ?

BLONDEL Hélas ! Pour moi, pauvre aveugle, la beauté d'une femme est dans le charme, dans la douceur

un'altro, e allora voi...

LAURETTA Dite bene, dite bene, e così che diceva la lettera?

BLONDELLO Che senza quel prigioniere, che ha in guardia. Oh, appunto, cos'è questo prigioniere? Lo sapreste voi chi potesse essere?

LAURETTA Oibò, non lo dicono: ma domanderò.

BLONDELLO Oh non importa. Diceva dunque, che se non avesse quel prigioniero a custodire, verrebbe a gettarsi a' vostri piedi...

LAURETTA Povero cavaliere!

BLONDELLO Ma che stanotte...

LAURETTA Ah! Stanotte? Di notte? Ah!

LAURETTA Favellar seco
temo così.
Tropo già m'agita
se parla il dì.
Mi dice che m'ama,
sua bella mi chiama,
e il core mi batte
né dir so perché.
Poi dolce la mano,
mi stringe sì umano:
che a tanta dolcezza
quest'alma si spezza,
mal regger mi so.
Fuggirlo prometto,
poi forza non ho.

BLONDELLO Diressimo dunque, che voi gli volete bene assai, bella Lauretta.

LAURETTA Oh Dio! Se l'amo!

BLONDELLO Oh! Davvero, che la vostra confessione è sì ingenua, che io non mi so trattenere dal darvi un consiglio.

LAURETTA Dite, dite pure. Io non ho qui con chi consigliarmi: ma voi... La vostra maniera... L'età... Che io so... E poi non mi vedete... Tutto mi dà coraggio, e parmi quasi di diventar meno rossa, parlando con voi.

BLONDELLO Ebbene, bella Lauretta, qua la mano. Io sarò il vostro confidente. Sì, bella Lauretta.

LAURETTA Mah! Chi v'ha detto ch'io sia tanto bella?

BLONDELLO Oh Dio! Per noi poveri ciechi la bellezza di una femmina sta tutta nella amabilità della sua

de sa voix.

LAURETTE Eh bien ?

BLONDEL Je vous dirai donc que, lorsque ces chevaliers, ces gens de haute condition s'adressent à une jeune personne d'un état inférieur, moins touchés souvent de la beauté, de la noblesse de son âme que de celle de leur extraction...

LAURETTE Eh bien ?

BLONDEL Ils ne se font quelque fois aucun scrupule de la tromper.

LAURETTE Mais ma noblesse est égale à la sienne.

BLONDEL Le sait-il ?

LAURETTE Sans doute. Quoique mon père ait peu d'aisance, nous avons toujours vécu noblement, et si je ne craignois sa vivacité, vivacité qui heureusement la forcé de s'établir dans ce pays-ci, je lui aurois confié les intentions du chevalier.

BLONDEL C'est lui qui est le gouverneur de ce château ?

LAURETTE Oui !

BLONDEL Et tout en attendant cette confiance en votre père, vous le recevrez cette nuit. Cette nuit ! Ce chevalier que vous aimez, vous lui parlerez cette nuit ! Ecoutez-moi, ceci n'est qu'une chansonnette.

BLONDEL Un bandeau couvre les yeux
Du dieu qui rend amoureux.
Cela nous apprend sans doute
Que ce petit dieu badin
N'est jamais, jamais plus malin
Que quand il n'y voit goutte.

LAURETTE Ah ! Redites-moi, s'il vous plaît
Ce joli couplet !
Ah ! je ne dois pas l'oublier,
Je veux le dire au chevalier.

BLONDEL Très volontiers.
(Ils reprennent ensemble)
Un bandeau &

voce.

LAURETTA E così il consiglio?

BLONDELLO Oh sì appunto: sentite. Quando cotesti signoroni, e persone d'alto bordo si abbassano ad una ragazza d'inferiore condizione, in mezzo al sentire le attrattive della bellezza e virtù di lei, non ne dimenticano mai la bassa condizione, vedete.

LAURETTA E così?

BLONDELLO E così non si fanno poi scrupolo d'ingannarla.

LAURETTA Sappiate, per quanto alla nascita non sono meno di lui.

BLONDELLO Sì? E lo sa egli?

LAURETTA Lo sa certamente; e quantunque mio padre sia in oggi un po' alle strette, noi abbiam vissuto sempre bene. Così, non temessi quel suo naturale impetuoso, che gli avrei già palesate da un pezzo le intenzioni del cavaliere.

BLONDELLO Di quello che è governatore di questa piazza?

LAURETTA Signor sì.

BLONDELLO E intanto che l'occasione si presenti di parlarne a vostro signor padre, voi lo riceverete di notte?... Stanotte? Quel cavaliere... *Oh Dio, se l'amo.* Stanotte gli parlerete? Voi... Oh badate a me, che ho una bella arietta: ascoltatela attentamente, che lo merita.

BLONDELLO Una benda copre i rai,
di quel Dio che i cor saetta,
ciò vuol dire, o mia Laretta,
che quel nume ladroncello,
non è mai sì cattivello,
che allor quando è bujo assai.

LAURETTA Su ditela ancora
la bella arietta:
cotanto m'alletta,
che voglio ripeterla
al cavalier.

BLONDELLO Ben volentier.

(E LAURETTA)
cantano a due Una benda copre i rai...

LAURETTE Ah ! Voici je ne sais combien de personnes qui arrivent, des chevaux, des charriots. C'est sans

LAURETTA Che vedo mai! Oh quanta gente! E cavalli, e carrozze, e corrieri! Oh, è dessa senz'altro, è la

doute cette dame qui descend ici. J'y cours.

BLONDEL Ecoutez donc, belle Laurette, j'ai quelque chose à vous dire.

LAURETTE De lui ?

BLONDEL Non.

LAURETTE Dites donc vite.

BLONDEL Pourrai-je passer cette nuit, cette nuit-ci seulement dans votre maison ?

LAURETTE Non, cela ne se peut pas. Mon père, à la prière d'un ancien ami, a cédé pour cette nuit seulement sa maison tout entière à une grande dame et, à moins qu'elle ne le permette, nous ne pouvons pas disposer du plus petit endroit. Mais demain... Adieu !

BLONDEL Allons, prenons patience, Antonio !

ANTONIO Plaît-il ?

BLONDEL Vas voir s'il n'y a pas d'autre retraite aux environs.

dama, la forestiera che s'aspetta. Corro subito.

BLONDELLO Ehi, ehi! Sentite, sentite prima, bella Lauretta. Ho ancora due parole a dirvi.

LAURETTA Di lui?

BLONDELLO No: ma...

LAURETTA Presto dunque, sbrigatevi.

BLONDELLO Potrei ottenere alloggio in casa vostra? Per questa notte almeno?

LAURETTA Caro il mio vecchio, non è possibile. Mio padre, ad istanza di un amico, ha ceduto tutta la casa a cotesta dama. E che volete? Noi non ne siamo più padroni, a meno che la dama stessa non ve lo accordasse. Ma domani... Orsù, addio, addio.

Parte.

BLONDELLO Vi vuol pazienza. Giannino?

GIANNINO Comandate.

BLONDELLO Andiamo: andiamo un po' a vedere se trovassimo altrove qualche angolo per ricoverarci.

Partono.

SCENA VIII

La Contessa Margherita con seguito, s'avvanza tra i saluti e i baciamani dei villani, che la festeggiano all'arrivo.

CONTESSA Bella pace, amiche genti,
rida sempre a voi d'intorno,
e piacevoli e contenti
render sappia i vostri dì.
(Ahi, ch'io sola invan la spero! *Da sé.*
Ogni ben per me finì.)

SCÈNE VII.

BLONDEL, MARGUERITE, *Comtesse de Flandre et d'Artois.*

(Alors paraissent des gens de toute forte, des domestiques, des chevaliers. Ils donnent le bras à Marguerite, elle paroît descendre de son palefroi, et est accompagnée de femmes suivantes. Elle a l'air de donner des ordres.)

BLONDEL Ciel ! Que vois-je ? C'est la Comtesse de Flandre !

SCENA IX

BLONDELLO, GIANNINO *e* DETTI

BLONDELLO Cielo, che miro, (*con impeto*) la Contessa di Fiandra!

GIANNINO Cos'è? Che avete?

BLONDELLO Eh niente, niente. Inciampai.

C'est Marguerite, c'est le tendre et malheureux objet de l'amour de l'infortuné Richard ! Ah ! J'accepte le présage : sa rencontre ici ne peut être qu'un coup du ciel. Mais peut-être me trompé-je !... Voyons, si vraiment c'est elle. Si c'est Marguerite, son âme ne pourra se refuser aux douces impressions d'un air qu'en des temps bienheureux son amant a fait pour elle.

(Il joue cet air sur son violon. Dès les premières phrases, Marguerite s'arrête, écoute, s'approche.)

MARGUERITE Oh, ciel ! Qu'entends-je ?... Bonhomme, qui peut vous avoir appris l'air que vous jouez si bien sur votre violon ?

BLONDEL Madame, je l'ai appris d'un brave écuyer qui venoit de la Terre sainte et qui, disoit-il, l'avoit entendu chanter au roi Richard.

MARGUERITE Il vous a dit la vérité.

BLONDEL Mais, Madame, vous qui avez la voix d'un ange, n'êtes-vous pas cette grande dame qui doit occuper la maison qu'on m'a dit être ici près ?

MARGUERITE Oui, bonhomme.

BLONDEL Ayez pitié, je vous prie, d'un pauvre aveugle et permettez-lui d'y passer cette nuit, dans le lieu où il n'incommodera pas.

MARGUERITE Ah ! Je le veux bien, pourvu que vous répétiez plusieurs fois l'air que vous venez de jouer.

BLONDEL Ah ! Tant qu'il vous plaira !

MARGUERITE à ses gens. Je vous recommande ce bon vieillard.

Béatrix paroît et la Comtesse s'appuie sur elle ; après avoir écouté encore l'air que joue Blondel la Comtesse sort.

SCÈNE VIII.

GIANNINO Attaccatevi meglio.

BLONDELLO Anzi, fammi appoggiar al muro, e lasciami qui. Mi dà pena cotesto alloggio. Va': va' a fare qualche altra diligenza. Ma torna presto veh?

GIANNINO Non dubitate.

Giannino parte. Margherita sta frattanto dando degli ordini ai signori del suo seguito e facendo accoglienza ai villani, che concorrono ad ossequiarla.

BLONDELLO Sì, è dessa: è Margherita; la sventurata, la tenera amica di Riccardo. Ah, t'accetto, o felice augurio. Questo incontro è opera del Cielo. Non v'è dubbio. Se il Re langue tra quelle balze, se quelle torri lo rinserrano... Oh Dio! Ma, non m'inganno io già? Facciamone la prova. Se quella è Margherita... Se... Oh no, certo; il suo core non potrà star saldo alle dolci impressioni di un'aria che fece per lei il suo amante istesso. A noi.

Cava il violino e suona.

CONTESSA Stelle! Che Ascolto! Buon vecchio, dove apprendeste mai l'aria, che toccate sì bene sul vostro violino? Chi mai potè?

BLONDELLO L'imparai da un bravo scudiere, che veniva da Terrasanta, ed il quale diceva d'averla sentita dal re Riccardo d'Inghilterra.

CONTESSA Non v'ingannò.

BLONDELLO Ma signora, voi che avete una voce sì dolce, sareste per avventura quell'eccelsa dama, per cui sta preparata una casa qui vicina in quanto intesi?

CONTESSA Appunto, buon vecchio: sono io.

BLONDELLO Ah, signora! Movetevi a pietà di questo povero cieco. Non vi domando che la grazia di passare la notte in qualche cantuccino, dove non incomodi nessuno.

CONTESSA Ben volentieri: ma a condizione che ripetiate molte volte l'aria di pocanzi.

BLONDELLO Oh! Fin che comandate.

CONTESSA Ehi (*A' suoi domestici*) abbiatemi cura di questo buon vecchio.

Parte accompagnata dalle dame, e cavalieri del suo seguito.

SCENA X

Blondel se met à jouer plusieurs fois ce même air, avec des variations. Pendant ce tems, tout la bagage se décharge, les gens de la Comtesse vont et viennent. On voit de temps en temps Williams et sa fille fort occupés. On dresse une grande table à la porte, on y met du vin et des verres.

UN PREMIERE DOMESTIQUE *à Blondel.* Allons, bonhomme, mettez-vous là, vous boirez un coup avec nous.

BLONDEL Antonio ?

ANTONIO Me voilà !

BLONDEL *lui donnant son verre plein.* Tiens, bois mon fils, bois. *(On verse à Blondel un second verre, et il dit, après avoir bu.)* En vous remerciant, mes amis, mais je veux payer mon écot.

UN DOMESTIQUE Eh ! Comment ça ?

BLONDEL En vous disant une chanson et vous ferez chorus.

UN AUTRE DOMESTIQUE Allons, c'est un bon vivant. Courage, père !

BLONDEL Que le sultan Saladin
Joue du violon Rassemble dans son jardin
en chantant. Un troupeau de jouvencelles,
Toutes jeunes, toutes belles,
Pour s'amuser le matin :
C'est bien ! C'est bien !
Cela ne nous blesse en rien !
Moi, je pense comme Grégoire,
J'aime mieux boire !⁸⁷

TOUS Moi, je pense comme Grégoire,
J'aime mieux boire !

BLONDEL Q'un Seigneur, qu'un haut baron
Vende jusqu'à son donjon
Pour aller à la croisade,
Et qu'il laisse sa camarade
Dans les mains des gens de bien !
C'est bien ! C'est bien !
Cela ne nous blesse en rien !
Moi, je pense comme Grégoire,
J'aime mieux boire !

A la fin de ce couplet paroît un officier de la Comtesse qui dit :

Nel mentre che Blondello suona, i servidori dispongono una mensa, e vi si mettono d'attorno a mangiare e bere. Giannino arriva, e dà la mano a Blondello, che gli parla all'orecchio.

PRIMO SERVIDORE Qua galantuomo, mettetevi là. Beviamo una volta.

BLONDELLO Giannino?

GIANNINO Eccomi.

BLONDELLO Prendi, figlio mio: bevi, bevi. *(Dà il bicchiere a Giannino)* Alla vostra salute, amici, padroni, ma io voglio scontare la mia parte.

SECONDO SERVIDORE Oh! E come?

BLONDELLO Sì certo, col cantarvi una canzonetta, e voi altri risponderete.

PRIMO SERVIDORE Perché no? È un buon diavolo costui. Animo messer orbo, a voi.

BLONDELLO Che il gran turco Saladino
faccia entrar nel suo giardino
trenta belle giovinotte,
tutte morbide e pienotte,
sol per saggio in sul mattino.
Cosa importa a noi? Ben fa,
né fastidio alcun ci dà.
Io mo son come Gregorio,
che di beber sol mi glorio.

CORO *di*
SERVIDORI Cosa importa a noi? Ben fa,
né fastidio alcun ci dà.
Io mo son come Gregorio,
che di beber sol mi glorio.

BLONDELLO Che un signor di gran blasone,
venda fino il suo balcone,
per andare alla crociata,
e che lasci la sua amata,
degli amici a discrezione.
Cosa importa a noi? Ben fa,
né fastidio alcun ci dà.
Io mo son come Gregorio,
che di beber sol mi glorio.

CORO *di*
SERVIDORI Io mo son come Gregorio,
che di beber sol mi glorio.

⁸⁷ Nel libretto: *Ces deux vers sont repris en cœur*: li ho trascritti per il coro dei domestici, come nella partitura francese, p. 49, misure 23-27.

OFFICIER Ayez à finir. Voilà Madame qui va se retirer dans son appartement.

UN DOMESTIQUE Rachevons. Encore un couplet, père.

BLONDEL Que le vaillant roi Richard
Aille courir maint hasard
Pour aller loin d'Angleterre
Conquérir une autre terre
Dans le pays d'un païen,
C'est bien ! C'est bien !
Cela ne nous blesse en rien !
Moi, je pense comme Grégoire,
J'aime mieux boire !

(On se leve de table)

BÉATRIX *paraît et dit* : Madame vous entend de son appartement.

(Blondel seint de prendre Béatrix pour son petit garçon ; de-là le lazzi commun, on emporte les lumieres, on voit passer des lanternes. Antonio mene Blondel.)

Fin du premier Acte.

ACTE II.

Le théâtre représente un château fort, propre à renfermer des prisonniers ; sur le devant est une terrasse, au devant d'une porte ; elle est entourée de grilles de fer, et cette terrasse est disposée de façon que Richard, lorsqu'il y est, ne peut voir le fond du théâtre, qui représente un fossé revêtu estérieurement d'un parapet. C'est sur la terrasse que paraît Richard, et c'est sur le parapet que Blondel est vu.

SCÈNE PREMIERE.

Le théâtre est peu éclairé, surtout dans le fond; il s'éclaire par degrés. L'aurore se lève après le crépuscule. On joue une marche pendant laquelle des soldats paroissent sur la terrasse, d'autres sortent du château fort pour faire le tour des remparts extérieurs.

LE ROI RICHARD, FLORESTAN.

FLORESTAN L'aurore va se lever, profitez-en, sire, pour votre santé; dans une heure on [sa] va vous renfermer.

UFFIZIALE Su, che la signora sta a momenti per ritirarsi.

PRIMO SERVIDORE A noi compare, ancora una strofa.

BLONDELLO Via pure.

BLONDELLO Che Riccardo quel gran Re,
corra rischi più di me,
per andar fuor d'Inghilterra,
a cercar d'un'altra terra,
che assai cara costerà.
Cosa importa a noi? Ben fa,
né fastidio alcun ci dà.
Io mo son come Gregorio,
che di beber sol mi glorio.

CORO di Io mo son come Gregorio,
SERVIDORI che di beber sol mi glorio.

DAMA DEL SEGUITO Finitela una volta: la padrona è già nel suo appartamento.

Intanto che si suona il ritornello, i servitori sparecchiano la tavola, e si ritirano tutti in casa. Blondello finge di scambiare nell'attaccarsi alla sua guida, e prende la dama pel braccio, ma finalmente Giannino si fa conoscere, e lo conduce seco.

Fine dell'Atto Primo.

ATTO SECONDO

SCENA I

Il teatro rappresenta il di dentro di una fortezza, in cui vedesi una terrazza cinta di ferrei cancelli, sporgente in fuori, ma situata in modo che Riccardo non può da essa vedere il fondo del teatro rappresentante una fossa difesa dal suo parapetto. Il crepuscolo del mattino rischiarà a poco a poco la scena, che tuttavia viene in seguito rallegrata dalla nascente aurora. Esce la patroglia alla ronda, e terminato il giro delle mura si ritira.

FLORESTANO e RICCARDO

FLORESTANO L'aurore va spuntando: approfittate, Sire, dell'aria salubre che vi è concessa per poco tempo. Sapete che dentro l'ora dovrete rientrar in prigione.

RICHARD Florestan !

FLORESTAN Sire.

RICHARD Votre fortune est dans vos mains.

FLORESTAN Je le sais, sire, mais mon honneur...

RICHARD Pour un perfide, pour un traître!

FLORESTAN Pour un traître ! S'il l'étoit, sire, je ne le servirois pas. Non, non, je ne le servirois pas si je croyois qu'il fût un perfide.

RICHARD Mais Florestan...

Florestan fait une révérence respectueuse, ne répond rien et sort.

SCÈNE II.

RICHARD, *sur la terrasse.*

RICHARD Ah, grand Dieu ! Quel funeste coup du sort ! Couvert de lauriers cueilli dans la Palestine, au milieu de ma gloire, dans la vigueur de l'âge, être obscurément confiné comme le dernier des hommes, dans le fond d'une prison.

(Il se lève.)

RICHARD Si l'univers entier m'oublie,
S'il faut passer ici ma vie,
Que sert ma gloire, ma valeur ?
(Il regarde un portrait de Marguerite.)

Douce image de mon amie,
Viens calmer, consoler mon cœur,
Un instant suspend ma douleur.

O souvenir de ma puissance,
Crois-tu ranimer ma constance ?
Non, tu redoubles mon malheur !

O mort, viens terminer ma peine,
O mort, viens briser ma chaîne,
L'espérance a fui de mon cœur !

SCÈNE III.

Richard se rasseroit; il a le coude appuyé sur une saillie de pier[r]e et paraît abîmé dans le plus profond chagrin ; sa tête est en partie cachée par sa main.

BLONDEL Petit garçon, arrêtons-nous ici ; j'aime à respirer cet air frais et pur qui annonce et accompagne le lever de l'aurore. Où suis-je, à présent ?

RICCARDO Florestano.

FLORESTANO Signore.

RICCARDO La vostra fortuna dipenderebbe da voi.

FLORESTANO V'intendo, o signore, ma l'onor mio, il mio dovere...

RICCARDO Verso un perfido, un traditore...

FLORESTANO Un traditore! Ah! Sire, s'egli fosse un traditore, Florestano nol servirebbe. No, Sire, ne servirei un altro, se credessi perfido il mio sovrano.

RICCARDO Ma voi sapete però...

Florestano si ritira, facendo una profonda riverenza.

SCENA II

RICCARDO

RICCARDO Oh Dio! Che terribile rovescio di fortuna è il mio! Coronato ancora dagli allori di Palestina, nel fior dell'età, nel colmo della gloria, languire qui oscuramente, e sepolto in un fondo di torre, come il più vil delinquente!... Ah!

RICCARDO Se di tutti in abbandono,
qui passar degg'io la vita,
che mi val la gloria, il trono,
che mi giova il mio valor. *Cava di tasca il ritratto di Margherita.*

Porgi almen qualche ristoro
dolce immagine gradita:
vieni immagine che adoro,
calma tu l'afflitto cor.

Al pensier di mia possanza
non risorge la speranza,
ma s'aggrava il mio penar.

Ahi! Per me non v'è più bene.
Tanti affanni, e tante pene,
vieni, morte, a terminar.

SCENA III

BLONDELLO Fermiamoci qui ragazzo: non ti so spiegare quanto mi piaccia quest'aria fresca, che annuncia ed accompagna l'aurore. Dove siamo noi adesso?

ANTONIO Près du parapet de cette forteresse, où vous m'avez dit de vous mener.

BLONDEL C'est bon. *Il semble tâter ce parapet pour monter dessus.*

ANTONIO Ah ! Ne montez pas dessus ce parapet ; vous tomberiez dans un grand fossé plein d'eau et vous vous noyeriez !

BLONDEL Ah ! Je n'en ai pas envie ! Tiens, mon fils, voilà de l'argent ; va nous chercher quelque chose pour déjeuner.

ANTONIO Ah ! Vous me donnez trop.

BLONDEL Le reste sera pour toi.

ANTONIO En vous remerciant. *(Il part.)*

BLONDEL Quand tu seras revenu, nous irons [nous] promener. Sans doute que les campagnes sont aussi belles que je les ai vues autrefois ; à défaut de mes yeux, je me plais à l'imaginer. Tu ne réponds pas ? Ah ! Il est parti ?

SCÈNE IV.

Richard sur la Terrasse ; Blondel monte et s'arrange sur le parapet.

RICHARD Une année ! Une année entière se passe sans que je reçoive aucune consolation et je ne prévois aucun terme au malheur qui m'accable.

BLONDEL S'il est ici, le calme du matin, le silence qui règne dans ces lieux laissera sans doute pénétrer ma voix jusqu'au fond de sa retraite. Eh ! S'il est ici, peut-il n'être pas frappé d'une romance qu'autrefois l'amour lui a inspirée ? Auteur ; amoureux et malheureux ! Que de raisons pour s'en souvenir !

RICHARD Trône, grandeurs, souveraine puissance ! Vous ne pouvez donc rien contre une telle infortune ? Et Marguerite ? Marguerite ! *(Pendant ce couplet, Blondel paroît accorder son violon presque en sourdine, afin de faire sentir qu'il est très-loin. Lors du mot Marguerite.)* Quels sons ! O ciel ! Est-il possible qu'un air que j'ai fait pour elle ait passé jusqu'ici ? Écoutons !

Blondel commence à chanter.

BLONDEL Une fièvre brûlante
Un jour me terrassoit...

GIANNINO Presso il parapetto di questa fortezza, proprio qui, dove mi diceste di condurvi.

BLONDELLO Ottimamente. *(Tasta per montarvi.)*

GIANNINO Piano, cosa fate? Non montereste già sul parapetto? Sapete che c'è un gran fosso di dietro: se vi cascate dentro, è finita.

BLONDELLO Oh, non ne ho certo voglia. Prendi, figlio, questo denaro: va a comperarci qualche cosa da far collezione.

GIANNINO Ma voi mi date troppo.

BLONDELLO Meglio per te, ti metterai in tasca il di più.

GIANNINO Vi sono obbligato. *(Parte.)*

BLONDELLO Allorchè sarai di ritorno faremo una passeggiata. La campagna mi piace pur tanto. Ella dev'essere ancora bella, come lo era quando io pure la vedeva... Ma adesso alla mancanza della vista supplisce la fantasia... Tu non rispondi? Ah! È andato.

SCENA IV

Riccardo sulla terrazza, Blondello monta sul parapetto.

RICCARDO (È un anno, un anno intero, ch'io non ho la menoma consolazione, né prevedo termine alcuno allo squallor che mi opprime)

BLONDELLO (S'egli è da questa parte, la calma del mattino, e il silenzio, che qui regna lasceranno penetrare la mia voce fino all'interno di sua prigione. Ah, se fosse qui! Come potrebbe non sorprenderlo un'aria, che tempo fa dettò Amore lui stesso? Poeta, innamorato, ed infelice: quante ragioni per ricordarsene!)

RICCARDO Trono, grandezze, sovranità. Voi dunque nulla potete contro la mia sventura? E Margherita! Ah Margherita *(Blondello suona)*! Qual suono? Oh Cielo! Possibile che un'aria, ch'io feci per lei, sia pervenuta fin qui! Che viva la mia aria in tempo, che persino il mio nome è svanito dalla memoria degli uomini? Oh Dio! Ascoltiamo.

Blondello sonando comincia a cantare.

BLONDELLO Mi tormentava un dì
febbre cocente,
e togliermi quel dì
volea la vita.

RICHARD Quels accents ! Quelle voix ! ... Je la connois !

BLONDEL Et de mon corps chassoit
Mon âme languissante ;
Ma dame approche de mon lit
Et loin de moi la mort s'enfuit. Il s'arrête et écoute.

Pendant ce couplet Richard marque tous les degrés de surprise, de joie et d'espérance. Il cherche à se rappeler la fin du couplet, s'en souvient, et dit :

RICHARD Un regard de ma belle
Fait dans mon tendre coeur
A la peine cruelle
Succéder le bonheur.

Pendant ce couplet, Blondel marque la plus grande surprise de joie, il à même l'air se trouver mal de saisissement.

BLONDEL Dans une tour obscure
Un roi puissant languit,
Son serviteur gémit
De sa triste aventure.

RICHARD *dit* C'est Blondel ! Ah grands Dieux ! (*Il pose ses mains sur son visage.*)

RICHARD Si Marguerite étoit ici,
Je me croirois : plus de souci !

ENSEMBLE Un regard de ma/sa belle
Fait dans mon/son tendre coeur
A la peine cruelle
Succéder le bonheur.

(Blondel répète le refrain. En faisant la deuxième partie, il danse, il saute, exprime sa joie [par] l'air qu'il joue sur son violon.)

SCÈNE V.

BLONDEL, RICHARD, DES SOLDATS.

(Le Gouverneur et des soldats font rentrer le roi. La porte de la terrasse se ferme. Les soldats, entendent le violon de Blondel, s'emparent de lui, et le font passer par une poterne et entrer dans les fortifications. Alors il paroît au devant du Théâtre.)

LES SOLDATS Sais-tu, connois-tu, sais-tu
Qui peut t'avoir répondu ?
Réponds, réponds, réponds vite !
Ah ! Que tu n'en es pas quitte !

BLONDEL Sans doute quelque passant
feignant d'avoir Que divertissoit mon chant !

RICCARDO Non mi è nuova questa voce: io la conosco.

BLONDELLO Scese Madonna presso
il letto mio,
e subito da me
morte fuggìo.

RICCARDO Un de' suoi sguardi può
bearmi il core.
Più doglie allor non ho,
son tutto amore.

BLONDELLO Dentro una torre oscura
langue un possente Re,
triste il suo servo n'è
sulla crudel sventura.

RICCARDO Oh Cielo! Egli è Blondello! (*da sé*)

RICCARDO Ah se il mio bene
fosse con me,
vorrei dir subito
più duol non c'è.

A DUE Un de' suoi sguardi può
bearmi il core.
Più doglie allor non ho,
son tutto amore.

Si sente strepito d'armi nel castello.

SCENA V

RICCARDO, BLONDELLO, e i SOLDATI

Il governatore e i soldati fanno rientrare il Re. Si chiude la porta della terrazza. I soldati arrestano Blondello, e per la porta di soccorso lo fanno passare nella fortezza.

SOLDATO Presto di', sai tu chi è
quei che or or parlò con te?
Su rispondi: non mentir,
mal per te la vuol finir.

BLONDELLO Sarà alcun che qui passava,
e al mio canto si fermò.

<i>peur.</i>			
LES	En prison, vite en prison,	SOLDATO	Baje baje, qua in prigione.
SOLDATS	Tu diras-là ta chanson !		Là dirai la tua canzone.
BLONDEL	Ah ! Messieurs, point de colère, Ayez pitié de ma misère ! Les Sarrasins furieux De la lumière des cieux Ont privé mes pauvres yeux !	BLONDELLO	Deh perdon, non v'adirate: d'un meschin pietà sentite, cui li turchi furibondi, colle mani dispietate, le pupille hanno cavate.
LES SOLDATS	Ah ! Tant mieux pour toi, tant mieux, Tu périrois dans ces lieux Si tu portois de bons yeux !	SOLDATO	Meglio fu, meglio per te: s'occhi avesti, come noi, buona notte ai giorni tuoi, ma prigione hai da restar.
BLONDEL	Ah ! Messieurs, attendez donc ! Je dois obtenir mon pardon (<i>avec plus de fermeté</i>) Je veux parler à Monsieur, A Monsieur le gouverneur. Pour un avis important Qu'il doit savoir à l'instant !	BLONDELLO	Pian signori, pian vi dico: parlar deggio al comandante, che un avviso in quest'istante importante gli ho da dar.
DES SOLDATS	Il veut parler à Monsieur,	SOLDATO	Vuol parlare al comandante. <i>All'ufficiale di guardia, il quale rientra, e riconduce subito Florestano.</i>
<i>à un officier</i>	A Monsieur le gouverneur !		
BLONDEL	Pour un avis important Qu'il doit savoir à l'instant !	BLONDELLO	Un avviso in quest'istante.
LES OFFICIERS ET LES SOLDATS	Tu vas parler à Monsieur, A Monsieur le gouverneur, Puisque l'avis important Doit-être su à l'instant ! Le voici, mai prends garde à toi ! Où, sur ma foi, Tu périrois, Si tu mentois, Si tu mentois au Monseigneur ! A Monseigneur le gouverneur !	SOLDATO	Ecco qua sua eccellenza: bada ben, che se tu menti, hai finito d'accattar.

SCÈNE VI.

SCENA VI

LES MÊMES, FLORESTAN, *gouverneur*, UN SOLDAT.
UN SOLDAT Voici Monseigneur le gouverneur.
BLONDEL Où est-il, Monseigneur le gouverneur ?
FLORESTAN Me voilà !
BLONDEL De quel côté ? Où est-il ?
FLORESTAN *le prenant par le bras.* Ici !
BLONDEL J'ai un avis important à lui donner.
FLORESTAN Eh bien ! De quoi s'agit-il ? Mais ne
cherchez point à mentir, ni à m'amuser, car à
l'instant tu perdrais la vie.

FLORESTANO e DETTI
UN SOLDATO Ecco il signor governatore.
BLONDELLO Dov'è il signor governatore?
FLORESTANO Eccomi qua.
BLONDELLO Da qual parte?
FLORESTANO Da questa.
BLONDELLO Ho un avviso d'importanza a
comunicarle.
FLORESTANO Ebbene di che si tratta? Animo, di su, e
guardati da menzogne e da sutterfugi, perché ti
faccio impiccare a dirittura.

BLONDEL Ah ! Monseigneur ! C'est être déjà mort à moitié que d'avoir perdu la vue. Eh ! Comment un pauvre aveugle pourroit-il prétendre à vous tromper ?

FLORESTAN Eh bien ! Parle !

BLONDEL Etes-vous seul ?

FLORESTAN Oui. Retirez-vous, vous autres !

Les soldats se retirent dans le fond.

BLONDEL Monseigneur, c'est que la belle Laurette...

FLORESTAN Parle bas.

BLONDEL C'est que la belle Laurette m'a lu la lettre que vous lui avez écrite afin que vous vissiez que je suis envoyé par elle ; or, vous y dites que vous vous jetez à ses pieds, et vous lui demandez un rendez-vous pour cette nuit.

FLORESTAN Eh bien, mon ami ! [?]

BLONDEL Eh bien, Monseigneur, elle m'a dit de vous dire que vous pourriez venir à l'heure que vous voudriez.

FLORESTAN Comment, à l'heure que je voudrais ?

BLONDEL Il y a chez son père une dame de haut parage qui, pour célébrer la joie d'une nouvelle intéressante, y donne toute la nuit à danser, à boire, manger et rire ; vous pourriez y venir sous quelque prétexte. Alors la belle Laurette trouvera toujours bien l'occasion de vous dire quelque petite chose.

FLORESTAN C'est donc pour me parler que tu as chanté ?

BLONDEL C'est pour être mené vers vous que j'ai fait tout ce bruit avec mon violon.

FLORESTAN Il n'y a pas de mal. Dis-lui que j'irai. Mais, se servir d'un aveugle pour faire une commission ! Ah ! Elle est charmante ! Va-t'en.

BLONDEL Mais, Monsieur le gouverneur ! Monsieur le gouverneur !

BLONDELLO Ah signore! È già morto per metà chi è privo della vista. Come volete mai che un povero cieco pensi ad ingannarvi?

FLORESTANO Su dunque, parla.

BLONDELLO Siamo soli qui?

FLORESTANO Sì: indietro voi altri.

I soldati vanno in fondo della scena.

BLONDELLO Oh, sappia dunque vostra eccellenza, che la bella Lauretta...

FLORESTANO Sotto voce.

BLONDELLO Sì signore, la bella Lauretta...

FLORESTANO Piano ti dico.

BLONDELLO Sì, mi ha letta la lettera che voi le avete scritta, ed affinché vediate che vengo per commissione sua, vi dirò che in quella voi vi gettate a' suoi piedi a chiedere licenza di farle una visita stanotte.

FLORESTANO È così, caro amico?

BLONDELLO È così, signore, la ragazza mi mandò per dirvi che siete padrone, e all'ora che volete.

FLORESTANO Diavolo! All'ora che voglio?

BLONDELLO Sì, vi dico. È arrivata jeri sera in casa di suo padre una dama di gran condizione, e questa, per celebrare non so qual buona novella, vi dà festa da ballo, cena, rinfreschi, insomma si veglia tutta la notte: potete venirci anche voi con qualche pretesto, e allora lasciate fare alla ragazza: troverà ben essa il momento di dirvi quattro parole.

FLORESTANO Capisco adesso. Fu dunque per trovarmi, che tu ti mettesti a cantare?

BLONDELLO Appunto per essere condotto a voi mi strepitai a quel modo col mio violino.

FLORESTANO Non fu gran male. Oh! Dille, che verrò. Peraltro prendere un'orbo per suo messaggere. Ah! La è pur cara. Va' pure. Eh, prendi buon vecchio, *(Gli dà una doppia)* prendi.

BLONDELLO Il Ciel ve lo renda: ehi, venite per tempo; s'incomincia di giorno, vedete, non la fate aspettare.

FLORESTANO Non dubitare: addio.

BLONDELLO Eh eccellenza, eccellenza! Signor Governatore!

FLORESTAN Eh bien ?

BLONDEL Ah ! Vous voilà de ce côté-là ? Pour qu'on
ne soupçonne rien de ma mission, grondez-moi
bien fort, et renvoyez-moi.

FLORESTAN Tu as raison. Ce drôle a de l'esprit !

FLORESTAN Pour le peu que tu m'as dit
Falloit-il faire ce bruit ?

BLONDEL Ah ! Je n'ai as fait de bruit,
Vos soldats ont fait ce bruit.

LES SOLDATS Téméraire, téméraire !
Tu devrois, tu dois te taire !
Alarmer la garnison !
Tu devrois être en prison !

SCÈNE VII.

LES MÊMES *et* ANTONIO.

(*Il a un pain passé dans un bâton*)
ANTONIO Ah ! Messieurs, pardon, pardon,
Ayez pitié de sa misère !
Les Sarrasins furieux
Ont privé ses pauvres yeux !
De la lumière des cieux.

LES SOLDATS Ah ! Tant mieux, tant mieux
S'il avoit porté des bons yeux
Il périroit dans ces lieux.
Vas retire-toi !

Mas prends garde à toi !

Ici si jamais
Tu paroissois,
Tu périrois.

BLONDEL Messieurs, croyez-moi,
Ici, si jamais
Je revenois,
Je me soumetts
À votre loi.
Ah ! Croyez-moi,
Ah ! Croyez-moi.

ANTONIO Ici, si jamais
Il revenoit,
Ah ! Ce seroit
Sans moi, Sans moi.

FLORESTANO Eccomi: cosa vuoi?

BLONDELLO Ah! Da questa parte ora? Sentite: affinché
nessuno entri in sospetto per questa mia venuta
sgridatemi ben bene: scacciatemi da voi, ma forte,
forte.

FLORESTANO Dici bene: la sa lunga costui.

FLORESTANO Pel⁸⁸ sì poco che m'hai detto,
facea d'uopo un tal rumore?

BLONDELLO Eccellenza, dai soldati
fatto fu quel gran rumore.

SOLDATI Temerario, mascalzone,
non ci vieni ad insultar.
Allarmar la guernigione?
In prigion dovresti andar.

SCENA VII

GIANNINO *e* DETTI

GIANNINO Ah di lui pietà, signori,
che li turchi furibondi,
colle mani dispietate,
le pupille gli han cavate.

BLONDELLO Via, non piangere, Giannino,
dammi mano, usciam di qua.
Signori miei scusatemi,
se qui tornassi mai,
il naso pur tagliatemi,
tagliato ben sarà.

SOLDATI Va', va' pitocco, spicciati;
se qui di nuovo capiti,
da quelle torri pendere
più d'uno ti vedrà.

BLONDELLO Vado: sì bella grazia
dal cor non m'uscirà.

⁸⁸ Nel ms. della parte vocale *Per*.

Ah ! Ce seroit
Sans moi, Sans moi.

(Blondel s'en va en passant par la poterne avec son guide, et les soldats et le gouverneur par la porte qui lui a servi d'entrée.)

Fin du second Acte.

ACTE III.

Le théâtre représente la grande salle de la maison de Williams.

SCÈNE PREMIERE.

(On entend la ritournelle de morceau.)

BLONDEL, DEUX HOMMES DE LA COMTESSE.

BLONDEL Il faut, il faut
Il faut que je lui parle.

LES DEUX HOMMES Il faut ! Il faut !

BLONDEL Mon cher Urbin,
Mon ami Charles.

LES DEUX HOMMES Vous ne pouvez lui dire un mot,
On chasseroit Urbin et Charles

BLONDEL Il faut que je lui dise un mot.

LES DEUX HOMMES Si nous vous laissons dire un mot.

BLONDEL Tout au plutôt, tout a plutôt
Mon cher Urbin, mon ami Charles

LES DEUX HOMMES Sortez, sortez tout a plutôt
Nous allons partir à l'instant
Oui, dans l'instant.

BLONDEL A l'instant, Ciel !
Qui dans l'instant !

Voici de l'or.

LES DEUX HOMMES De l'or ?

Est-ce de l'or ? Oui, c'est de l'or
De l'or l'entendez, mais comment
Peut il parler en ce moment ?

BLONDEL De l'or, afin que je lui parle.

LES DEUX HOMMES Le pourroit-il en ce moment

BLONDEL Ah ! Que je lui parle à l'instant.

LES DEUX À la dame de compagnie,

I soldati accompagnano Blondello fuori dalla fortezza per la stessa porta per cui lo introdussero.

Fine Atto secondo

ATTO TERZO

SCENA I

Sala grande in casa di Guglielmo.

BLONDELLO, e DUE SERVI *della contessa*

BLONDELLO Parlarle subito
deggio, fratelli,
tardar non posso,
amici belli.

SERVI a 2 Tardar non può?

BLONDELLO Sì, caro Agapito,
sì, caro Gianni,
sol pochi accenti...

I SERVIDORE Non è possibile,
che fra momenti
partir si de'.

II SERVIDORE In questo punto.
BLONDELLO Ahimè che ascolto!
In questo punto?

I SERVIDORE In questo punto.
BLONDELLO Ecco una doppia;
ma voglio subito
passar di là!

SERVIDORI a 2 Ah ! Colle doppie?
Pian: si vedrà.

Per qualche dama (*I servidori*)

HOMMES

Oui, oui, nous pourrions dire son envie.

susurrandosi all' orecchio l'un l'altro.)

si può avvertire,
che un solo accento
avrebbe a dire,
ma in questo punto
tardar non può.

BLONDEL

Dans ce moment.

LES DEUX

À la dame de compagnie.

HOMMES

BLONDEL

Eh bien ! Soit ah ! Que je lui parle,
Mon cher Urbin, mon ami Charles.
Pourvu que je lui dise un mot.

BLONDELLO

D'un solo accento
che dir le possa
sarò contento,

Je suis content ; mais a plutôt !

me n'anderò.

LES DEUX

On peut lui dire qu'il la prie.

SERVIDORI A 2

D'un solo accento

HOMMES

Dans ce moment
Tout a plutôt.

che dir le possa
sarai contento?
Ti servirò.

SCÈNE II.

SCENA II

LA DAME DE COMPAGNIE, LA COMTESSE, SIRE
WILLIAMS, LES CHEVALIERS, LE SÉNÉCHAL.

UN UFFIZIALE, LA CONTESSA, GUGLIELMO, *seguito da
cavalieri, e maggiordomo della CONTESSA*

*(La dame de compagnie arrive avant la Comtesse et ses
chevaliers ; les deux hommes qui étoient sur la scene vont parler
à la dame de compagnie, qui sort avec eux. Il reste avec la
Comtesse une autre dame de compagnie ; la Comtesse a un
papier à la main.)*

*L'uffiziale precede la contessa ; i due servi gli parlano, e si
ritirano con lui. Arriva la principessa, che ha un foglio nelle
mani.*

LA COMTESSE Sire Williams, je ne peux trop vous
remercier du gracieux accueil que j'ai reçu chez
vous.

CONTESSA Caro Guglielmo, io non potrò mai
ringraziarvi quanto basta della cordiale accoglienza,
che mi avete fatta.

WILLIAMS Madame, que ne puis-je vous y retenir plus
longtemps.

GUGLIELMO Ah signora! E perché non posso godere
più a lungo di tanto onore?

LA COMTESSE Cela ne peut être.

LE SÉNÉCHAL Madame, tout sera bientôt prêt pour
votre départ.

LA COMTESSE Ah ! Chevalier ! Ce soir assignera le
terme à notre voyage ; qu'il m'en coûte de vous
dire ce qui va le déterminer !

CONTESSA Non è possibile. Cavalieri stassera
giungeremo al termine del nostro viaggio. Ah!
Quanto mi costa il palesarvi come terminerà!

LE SÉNÉCHAL Quoi donc, Madame ?

GUGLIELMO Come signora?

LA COMTESSE Je vais consacrer mes jours à une
retraite éternelle.

CONTESSA Sì. Io vado a chiudermi per sempre in un
ritiro.

LE SÉNÉCHAL Vous, Madame ?

GUGLIELMO Voi signora?

LA COMTESSE Un long chagrin qui me dévore me
rend incapable de m'occuper du bonheur de mes
sujets ; je vais, chevalier, faire ajouter quelques

CONTESSA Io: una annosa tristezza mi divora da
qualche tempo, essa mi rende incapace di vegliare
al bene de' miei sudditi. Cavaliere *(Al maggiordomo),*

mots à cet écrit ; vous le montrerez aux Etats
assemblés. Ce sont mes volontés.

aggiungete quanto fa d'uopo a questo dispaccio,
indi rimettetelo agli Stati, radunati che gli abbiate.
In esso vedranno la mia volontà.

Il medesimo si mette a scrivere.

SCÈNE III.

SCENA III

LES MÊMES, BÉATRIX, *Dame suivante.*

UN UFFIZIALE DELLA CONTESSA e DETTI

BÉATRIX Madame !

UFFIZIALE Signora.

LA COMTESSE Que voulez-vous ?

CONTESSA Che bramate?

BÉATRIX Ce bonhomme à qui vous avez permis de
passer la nuit dans ce logis, et qui n'est plus
aveugle...

UFFIZIALE Quel buon vecchio di jeri, al quale
concedeste di passar qui la notte, e che oggi non è
più cieco...

LA COMTESSE Eh bien ?

CONTESSA Come non è più cieco? Avanti dite.

BÉATRIX Il demande l'honneur de vous être présenté.

UFFIZIALE Egli chiede, signora, l'onore d'esservi
presentato, e con premura.

LA COMTESSE Que veut-il ? Ah ! Ciel.

CONTESSA Che vuole egli mai? Cielo!

BÉATRIX Je lui ai dit que Madame étoit bien triste ; il
m'a répondu : si je lui parle, je la rendrai bien gaie.
(*Blondel chante* : Un regard de ma belle) Entendez-
vous sa voix, Madame, il l'a très belle.

UFFIZIALE Per verità io l'avvertii, che voi eravate
molto sopra pensiero, e che perciò... Ma egli
m'interruppe, sorridendo: Ah! Se io le parlerò, che
sì, che la farò diventare allegra: (*Blondello canta l'aria*:
Un de suoi sguardi può etc.) sentite? Questa è la
sua voce, quanto è bella!

LA COMTESSE Qu'il paroisse ! Peut-être a-t-il appris
cette complainte de la bouche même de Richard.
Peut-être... (*Elle parle à celui de ses officiers qui cache
le paier*) Vous mettez la suscription telle que je
vais vous la dicter.

CONTESSA Fatelo entrare; chi sa! Egli ha forse appresa
questa strofa dallo stesso Re Riccardo... Forse?
(*La contessa dice sottovoce qualche parola al suo
maggior-domo, che sta piegando il dispaccio*) Farete poi la
soprascritta, come v'indicherò io.

SCÈNE IV.

SCENA IV

LES MÊMES, BLONDEL.

BLONDELLO e DETTI

LA COMTESSE Eh bien, bonhomme, on dit que vous
demandez à m'être présenté ?

CONTESSA E così mio buon vecchio è vero, che voi
bramate da me udienza?

BLONDEL Oui, Madame. Mais qu'il est difficile
d'approcher des grands, même pour leur rendre
service.

BLONDELLO Così è, signora: ma quanto è difficile
l'avvicinarsi ai grandi, anche allora che si vuol far
loro del bene.

LA COMTESSE Qui étoit celui qui vous a appris ce que
vous chantiez si bien tout à l'heure, et en quel lieu
de la terre avez appris cette complainte ?

CONTESSA Ditemi. Chi v'insegnò quell'aria, che
cantavate or ora? In qual luogo mai della terra
l'avete intesa?

BLONDEL Je ne ne peux le dire qu'à vous. (*Béatrix se
retire.*)

BLONDELLO Non lo posso confidare, che a voi.

L'uffiziale, e i cavalieri si ritirano.

LA COMTESSE Hier, vous étiez aveugle.

CONTESSA Ma prima di tutto: ieri voi non eravate
cieco?

BLONDEL Oui, madame, mais le ciel m'a rendu la vue,
et quelles graces n'ai-je point à lui rendre,

BLONDELLO Sì. Mia signora: ma il Cielo mi ha resa la
vista; e che non gli deggio per un tal favore? Ecco,

puisqu'il me fait jouir de la présence de Madame Marguerite, Comtesse de Flandre et d'Artois.	che io godo così dell'impareggiabile presenza di Margherita contessa di Fiandra, e d'Artois.
LA COMTESSE O ciel ! Vous me connaissez.	CONTESSA "Che ascolto? Voi mi conoscete?,"*
	<i>* Oltre le poche e inevitabili mutazioni, che esigevo la prefissasi conservazione della musica, varie piccole se ne sono fatte nel decorso di questa traduzione, cercandosi di conservare con esse, più lo spirito, che le parole dell'originale, ma non si son credute degne di farne menzione. Non così di tutto il pezzo seguente segnato dalle virgolette, che è totalmente un'aggiunta del traduttore, della quale le persone sensibili, discoprendo la ragione, scuseranno facilmente l'ardire.</i>
	BLONDELLO "Sì: eccelsa principessa grande per voi stessa, e per le lodi dell'infelice Re Riccardo.,,
	CONTESSA "Lo conosceste voi il Re Riccardo?,,
	BLONDELLO "L'ammirai in Palestina.,,
	CONTESSA "E sapete, che avvenne di lui dopo tante vittorie?,,
	BLONDELLO "Sì: fu tradito, fatto sparire, e dimenticato barbaramente da tutti i suoi.,,
	CONTESSA "No; buon vecchio, non siate sì ingiusto. Questi miei cavalieri tutti, vedete, tutti avrebbero data la vita per lui, e la darebbero ancora.,,
	BLONDELLO "Sì? Davvero?,,
	CONTESSA "Non gli adulo. Al solo scudiere suo, al solo Blondello avrebbero appena ceduto nell'opinione di zelo, e fedeltà per quell'eroe; ma egli pure non è più... Povero Blondello!,,
	BLONDELLO "Blondello non è più?,,
	CONTESSA "Sì, caro vecchio, sparì allo sparire del suo re: è probabile, che il dolore... ,,
	BLONDELLO "Ah signora! Non tradite la più bella impresa. <i>(Sottovoce e vibrato.)</i> Signora... ,,
	CONTESSA "Che?,,
BLONDEL Oui, Madame, et reconnoissez Blondel.	BLONDELLO "Non gridate, e riconoscete Blondello.,, <i>Si strappa la barba posticcia, e scopre parte del petto armato di corazza.</i>
LA COMTESSE Quoi ! C'est vous Blondel ? Vous étiez avec le roi, où l'avez-vous laissé ?	CONTESSA Blondello? Ah caro Blondello! Ma voi eravate col re: voi lo abbandonaste, e dove?...
BLONDEL Le roi, le roi que je cherchois depuis un an, le roi, Madame, est à cent pas d'ici.	BLONDELLO Piano, dico: il re, il re, ch'io vo cercando da due anni, il re, signora, non è più di cento passi distante da noi.
LA COMTESSE Le roi !	CONTESSA Il re?...
BLONDEL Il est prisonnier dans ce château que vous voyez de vos fenêtres, car, sans le voir, je lui ai	BLONDELLO È là prigioniero in quel castello, che vedete dalle vostre finestre: senza poterlo vedere gli parlai

	parlé ce matin.		stamattina.
LA COMTESSE	Ah ! Dieux ! Ah ! Blondel ! Chevaliers !	CONTESSA	Oh Dio! Ah Blondello! Cavalieri!, cavalieri...
			<i>Forte assai.</i>
BLONDEL	Madame, qu'allez-vous dire ?	BLONDELLO	Piano per carità.
LA COMTESSE	Qu'ai-je à craindre ? Ce sont mes chevaliers, tous attachés à moi, à ma personne, et Sire Williams est Anglois.	CONTESSA	Eh via, che più temete? Sono i miei fidi, vi dico, gli amici di Riccardo, i fedeli compagni... Entrate, entrate...
	<i>(Les chevaliers, Williams et Béatrix s'approchent.)</i>		
BLONDEL	Oui, chevaliers, oui ce rempart Tient prisonnier le roi Richard.	BLONDELLO	Sì, cavalieri, sì prigioniere, fra quelle mura Riccardo sta.
LES CHEVALIERS	Que dites-vous ? Le roi Richard ? Richard ! Qui, le Roi d'Angleterre.		
BLONDEL	Oui, chevaliers, oui ce rempart Tient renfermé le roi Richard ; C'est-là qu'est le roi d'Angleterre !		
LES CHEVALIERS	Qui vous a dit, par quel hasard ? Avez vous connu cette affaire ? Comment savez-vous ce mystère ?	CAVALIERI e DAME	Come: che dici? Riccardo là: chi te l'ha detto? Qual caso strano sì grande arcano ti discopri?
LA COMTESSE	Comment savez-vous ce mystère ? Ah ! Grands Dieux, mon cœur se serre.		
BLONDEL	Par moi, qui sous cet habit vil M'en suis approché sans péril ! Sa voix a pénétré mon âme, Je la connois, oui, oui, Madame, Oui, chevaliers, oui ce rempart Tient prisonnier le roi Richard !	BLONDELLO	Da me con questo vil cencio addosso oltre quel fosso potei spiar. N'udii la voce: m'è scesa al core, qui non c'è dubbio, qui non c'è errore. Sì, cavalieri, sì prigioniere, fra quelle mura Riccardo sta.
LA COMTESSE	Ah ! S'il est vrai, quel jour prospère ! Ah ! Grands Dieux ! Ah ! Mon cœur se serre De joie et de saisissement !	CONTESSA	Ah! S'è pur vero, che giorno è questo? Ahi dal contento rapir mi sento! Ah! Qual sorpresa
LES CHEVALIERS, WILLIAMS, BÉATRIX et LA COMTESSE	Ah ! Grands Dieux ! Quel étonnement ! Quel bonheur ! Quel événement ! Travaillons à sa délivrance ! Marchons, marchons.	CAVALIERI e DAME TUTTI	ah! Qual evento! Andiamo subito. Voliamo celeri l'amato principe a trar di là.

BLONDEL	Point d'imprudence ! Travaillons à sa délivrance ! Non il faut agir prudemment.	BLONDELLO	Piano prudenza.
LES CHEVALIERS	Travaillons à sa délivrance !		
LA COMTESSE	Que faire pour la délivrance ! Ah ! Blondel, quel heureux moment ! Que faire pour la délivrance ! Chevaliers, écoutez Blondel.	CONTESSA	Che far possiamo l'amato principe per liberar? Blondello caro, Blondello di?
LES CHEVALIERS	Blondel ! Blondel ! Oui, c'est Blondel.	CAVALIERI E DAME	Come? Blondello? Quegli? Blondello. <i>Si rivolgono tutti con sorpresa a Blondello.</i> Sì, ch'è Blondello.
LA COMTESSE	Chevaliers, connoissez Blondel ; Ah ! Quel bonheur, quel coup du Ciel !	TUTTI	Oh che piacere! Oh inaspettato dono del Ciel! Caro Blondello... <i>Gli corrono addosso per abbracciarlo.</i>
BLONDEL	Travaillons à sa délivrance, Et ne parlons point de Blondel.	BLONDELLO	Su via non parlisi: più di Blondello; sol arda, ed animi l'amato principe i cori unanimi del fido stuol.

SCÈNE V.

SCENA V

LES CHEVALIERS, BLONDEL, LA COMTESSE, SIRE
WILLIAMS.

I CAVALIERI, BLONDELLO, *la* CONTESSA
MARGHERITA, *e* GUGLIELMO

LA COMTESSE Ah ! Chevaliers ! Ah ! Sire Williams et vous Blondel, mon cher Blondel, voyez entre vous ce qu'il convient de faire pour délivrer le roi ; la joie, la surprise, cette nouvelle m'a saisie de manière que je ne peux jouir de ma réflexion. Servez-vous de tout mon pouvoir, c'est de moi, c'est de mon bonheur que vous allez vous occuper.

CONTESSA Ah miei cavalieri! Ah Guglielmo, e voi Blondello, caro Blondello, pensate, adoperatevi, trovate il modo di liberare il nostro buon re. Vedete voi cosa convenga di fare. La contentenza, e la sorpresa mia sono tali, che mi rendono incapace di risolvere da me. Ah fossi io vicina a' miei Stati! Valetevi del potere, che mi resta, e non vi dimenticate mai, che travagliate per la mia felicità.

(Elle sort en s'appuyant sur les bras de ses femmes.)

Parte.

SCÈNE VI.

SCENA VI

LE SÉNÉCHAL, WILLIAMS, BLONDEL, ET DEUX
CHEVALIERS.

LI SUDDETTI

LE SÉNÉCHAL Oui, c'est l'infortune de Richard qui faisoit toute sa peine.

GUGLIELMO Non v'è dubbio. La perdita dell'amato principe era il motivo di quella disperata risoluzione.

BLONDEL Sires Chevaliers, sire Williams, le temps est précieux. Voyons quels sont les moyens qui

BLONDELLO Guglielmo, cavalieri, il tempo è prezioso. Coraggio, a noi; pensiamo, risolviamo per quai

s'offrent à nous pour délivrer Richard. Faisons d'abord quel est l'homme qui le garde. Williams, quel homme est-ce que ce gouverneur ? Le connaissez-vous ?

WILLIAMS Que trop !

BLONDEL L'intérêt peut-il quelque chose sur lui ?

WILLIAMS Non.

BLONDEL Et la crainte ?

WILLIAMS Encore moins.

BLONDEL Ni l'intérêt, ni la crainte ? C'est un homme bien rare. Ecoutez chevaliers, et vous Williams, voici mon avis : le gouverneur va venir parler à votre fille.

WILLIAMS Parler à ma fille ?

BLONDEL Oui, il sait que ce soir vous donnez un bal, une fête.

WILLIAMS Moi ?

BLONDEL Oui, vous ! Et faites tout préparer à l'instant pour recevoir ici les bonnes gens des noces qui s'amusez ici près, et que j'ai prévus de votre part.

WILLIAMS Des noces ! Un bal ! Il sait que je donnerais une fête ! Et de qui auroit-il pu savoir ?

BLONDEL De moi.

WILLIAMS De vous ? Eh, comment cela se peut-il ?

BLONDEL Enfin, il le sait, je vous le dirai. Mais ne perdons pas un instant. Il viendra ici dans l'espoir que cette fête lui donnera les moyens de parler à la belle Laurette.

WILLIAMS Ah ! Qu'il lui parle !

BLONDEL Oui, il lui parlera, mais qu'aussi-tôt il soit entouré des officiers de la princesse ! Qu'il soit sommé de rendre le roi ! S'il refuse, alors la force !

LE SÉNÉCHAL Oui, la force ! Armons-nous, forçons le château !

WILLIAMS Forcer le château ? Et que peuvent vingt ou trente hommes armés seulement de lances et d'épées contre cent hommes de garnison placés dans un château fort ?

mezzi riacquistare il nostro buon re. Ma prima di tutto che razza d'uomo è costo comandante, che lo tien prigioniere? Guglielmo lo conoscete voi?

GUGLIELMO Anche troppo.

BLONDELLO L'interesse può sopra di lui?

GUGLIELMO No.

BLONDELLO La paura?

GUGLIELMO Meno.

BLONDELLO Né l'interesse, né la paura? È un uomo ben raro costui: quando è così sentite, cavalieri e voi Guglielmo: eccovi il mio sentimento: questa sera egli verrà qui per parlare a vostra figlia...

GUGLIELMO Chi?

BLONDELLO Il comandante.

GUGLIELMO Per parlare...

BLONDELLO Signor sì. Sa, che date una festa da ballo, una veglia...

GUGLIELMO Io?

BLONDELLO Oh! Chi dunque? Voi, voi: anzi fate subito disporre la sala, verranno a momenti quei sposi contadini, che stanno qui presso in allegria. Gli ho già prevenuti da parte vostra...

GUGLIELMO Ma! Una festa? Gli sposi in casa mia? Sa, che darò una veglia, che diavolo è mai questo? Chi gli ha messa in capo questa pazzia?

BLONDELLO Io.

GUGLIELMO Voi? Ma! Come? Voi...

BLONDELLO Oh Dio! Sa tutto, vi dico: finiamola, non perdiam tempo: egli verrà qui sulla speranza di accostarsi col mezzo della festa alla vostra Lauretta, e parlarle con un po' di libertà.

GUGLIELMO Sì? Che si provi: parlarle? Goddemmi!

BLONDELLO Oh! Sì, che le parlerà; ma alla prima parola, che proferisce sia subito serrato dagli ufficiali della contessa: gli s'intimi di rendere il re. S'opponete? La forza. Eccovi il mio progetto.

GUGLIELMO Ma come la forza? Se...

BLONDELLO Come? Ci armiamo, diam l'assalto al castello, e...

GUGLIELMO L'assalto al castello? E cosa mai potranno fare trenta, o quaranta uomini forniti di sole lance contro cento uomini di guernigione serrati in una fortezza? Armati di tutto punto?

LE SÉNÉCHAL Vingt ou trente hommes et les soldats qui jusqu'ici ont servi d'escorte à Marguerite et qui sont dans la forêt voisine, en attendant notre retour. Je vais les faire avancer. Et que ne peuvent la valeur, notre exemple et le désir de délivrer le roi ?

BLONDEL Ah ! Sénéchal, vous me rendez la vie ! Est-il quelqu'un de nous qui ne se sacrifie pour une si belle cause ? Williams, Richard est dans les fers, et vous êtes Anglais !

WILLIAMS Ou le délivrer, ou mourir !

BLONDEL Sénéchal, faites promptement avancer votre escorte, armez vos chevaliers, que Florestan soit arrêté, et dès que nos gens seront au pied des murailles, le signal de l'assaut ! J'ai marqué un endroit foible, où à l'aide des travailleurs, j'espère faire brèche et montrer à nos amis le chemin de la gloire. En attendant, Williams, faites tout préparer ici pour la danse.

(Williams sort).

SCÈNE VII.

BLONDEL, *seul.*

BLONDEL Si l'amitié la plus pure, si l'ardeur la plus vive peuvent inspirer un cœur tendre et sensible, que ne dois-je pas attendre des motifs qui m'enflamment ?

SCÈNE VIII.

WILLIAMS, LAURETTES, *des DOMESTIQUES.*

WILLIAMS, *aux garçons.* Allons, venez vous autres, et ranges cette salle, préparez tout ici, on va danser. *(Les garçons rangent les meubles)*

LAURETTE, *entrant.* O va danser ?

WILLIAMS Oui, ma fille, ma chère fille.

LAURETTE Ma chère fille ! Ah ! Mon père n'est plus fâché ! Ah ! Si le chevalier le savoit, peut-être pourroit-il...

Pendant la ritournelle de morceau suivant, Blondel est sur un des côtés del la scene opposé à Laurette ; il lui fait signe de s'approcher, elle marque son étonnement voyant qu'il n'est plus aveugle.

BLONDELLO Oh! Lo vedrete. Ai trenta, o quaranta uomini, che dite, si aggiungano i soldati, che servirono di scorta alla contessa, e sono appostati nel vicino bosco. Si fanno vanzare, e tutt'insieme bastano benissimo per un colpo di mano; e poi, che non può il coraggio, la gloria, l'ardore di liberare il nostro re?

GUGLIELMO Ah, Blondello, voi mi date la vita, e chi non verserebbe tutto il suo sangue per sì bella impresa?

BLONDELLO Riccardo è in ferri, e voi siete inglese.

GUGLIELMO Ho capito, o spezzarli, o morire.

BLONDELLO Cavaliere, fate subito avanzare la scorta. Voi altri armatevi: i nostri si posteranno col favor della sera a piè della muraglia, l'arresto di Florestano sarà a voi altri il segnale dell'attacco. Ho notato un fianco debole sulla sinistra del forte, per di là spero far breccia, e additare ai valorosi il sentier della gloria. Frattanto Guglielmo mio, fate la ciera un po' più allegra, e disponete la vostra casa a feste, a divertimenti. Via... *(Guglielmo entra in iscena, e gli altri cavalieri partono pure)*

BLONDELLO Se l'affetto il più puro, se l'amicizia la più dovuta possono infiammare un cor sensibile, che non debbo aspettarmi dai bei motivi, che mi accendono?

SCENA VII

GUGLIELMO *co' suoi famigli, indi LAURETTA, e DETTO*

GUGLIELMO Animo venite qui voi altri, sbarazzate questa sala... S'ha da ballare.

LAURETTA S'ha da ballare?

GUGLIELMO Sì, cara mia figlia.

LAURETTA Cara mia figlia? *(Da sé)* Mio padre non è quindi più in collera? Ah potessi farlo sapere al cavaliere! Sarebbe il momento di tentare...

Laurette sta pensando tra sé, e intanto comincia il ritornello, durante il quale Blondello trovasi di contro a Lauretta, e le fa cenno d'avvicinarsigli, ma essa accenna con gesti la sua sorpresa in trovare, ch'egli non è più cieco.

SCÈNE IX.

	LES MÊMES, BLONDEL.		
BLONDEL <i>a LAURETTE</i>	Le gouverneur, après la danse Viendra se rendre dans ces lieux.	BLONDELLO	Il comandante, mentre si balla a visitarvi, bella, verrà.
LAURETTE	Ah ! Quel bonheur ! Que sa présence ? Pour moi doit embellir ces lieux !	LAURETTA	Ah che contento! La sua presenza il mio tormento calmar saprà.
BLONDEL <i>à</i> WILLIAMS <i>qui</i> <i>approche.</i>	Nous n'avons point de mystère, Je lui disois que mes yeux Revoient enfin les cieux !	BLONDELLO	Non vi turbate; <i>A Guglielmo, che</i> <i>sopraggiunge, occupandosi in disporre la sala</i> <i>da ballo.</i> non son segreti. Io le diceva, che alfin ridata il Ciel benefico la vista m'ha.
LAURETTE	Nous n'avons point de mystère, Non mon père, non mon père, Ce bonhomme doit vous plaire.	LAURETTA	Non vi turbate, non son segreti. Questo buon uomo è galantuomo, se lo trattate vi piacerà.
WILLIAMS	Parlez, parlez sans mystère ! Ce bonhomme à su me plaire !	GUGLIELMO	Seguitate, dite pure, il buon uom mi piace già. <i>Parte.</i>
LAURETTE <i>à</i> <i>part.</i>	Est-il bien sûr de ma tendresse ? Me sera-t-il toujours constant ?	LAURETTA	Vive sicuro dell'amor mio? Sarà fedele, costante ognor?
BLONDEL	Si vous aviez vu son ivresse, son cœur sera toujours constant.	BLONDELLO	Se la sua gioja veduto aveste: sempre costante sarà quel cor.
LAURETTE	Son ivresse ! Mon cœur sera toujours constant !	LAURETTA	Ah! La sua gioja? Diletto amante!
		BLONDELLO <i>a</i> 2	Sempre costante sarà quel cor.
		LAURETTA	Sempre costante sarà il mio cor. <i>Guglielmo torna.</i>
WILLIAMS	Il te disoit que ses yeux Revoient enfin la lumière.	GUGLIELMO	Seguitate, dite pure, il buon uom mi piace già.
LAURETTE	Oui mon père, oui mon père, Nous n'avons plus de mystère, Il me disoit que ses yeux Revoient enfin les cieux.	LAURETTA	No, segreti non abbiamo. Mi diceva, che le luci racquistate alfine egli ha.
BLONDEL	Nous n'avons plus de mystère, Je lui disois que mes yeux Revoient enfin les cieux. Je voulois vous dir encore:	BLONDELLO	Per appunto le diceva, che le luci ridonate finalmente il Cielo m'ha.
LAURETTE WILLIAMS	Je ne veux point qu'il ignore. Il te disoit que ses yeux...	GUGLIELMO	Ti diceva, che le luci

LAURETTE Oui mon père, &

LAURETTA ridonate il Cielo gli ha?
Seguitate, dite pure,
che il buon uom mi piace già.
Guglielmo si scosta in atto di partire.
Vi voleva dire ancora... *A Blondello,*
mentre Guglielmo ritorna di nuovo.
GUGLIELMO Seguitate, dite pure.
LAURETTA Che mi preme che lo sappia...
 Che per lui non ho segreti.
BLONDELLO Senza dubbio lo saprà.
 Qual segreto mai col padre
 una figlia aver potrà?

SCÈNE DERNIERE.

SCENA VIII

WILLIAMS, LAURETTE, ANTONIO.

I detti, villani, e villane, che arrivano danzando; poi di mano in mano i cavalieri della contessa, e per ultimo Florestano.

(Les noces paroissent, ensuite on danse)

UN PAYSAN Eh zic e zoc,
 Eh fric e froc,
 Quand les bœufs
 Vont deux à deux,
 Le labourage en va mieux.

 Sans berger si la bergère
 Est en un lieu solitaire,
 Tout pour elle est ennuyeux ;
 Mais si le berger Sylvandre
 Auprès d'elle vient se rendre,
 Tout s'anime à l'entour d'eux.
 Eh zic e zoc,
 Eh fric e froc,
 Quand les bœufs
 Vont deux à deux,
 Le labourage en va mieux.
 Qu'en dites-vous, ma commère ?
 Et qu'en dites-vous, compère ?
 Rien ne se fait bien qu'à deux ;

I VILLANO E frich, e froch,
 e zich, e zoch.
 Quando a due
 tira il bue,
 la faccenda
 meglio va.
 Dal villan se la villana
 se ne resta un po' lontana
 si rattrista e muta sta;
 Ma se riede il caro amante,
 salta vispa in sulle piante,
 e a incontrarlo se ne va.

CORO DI VILLANI E frich, e froch,
 e frich, e froch,
 e zich, e zoch,
 e zich, e zoch.

I VILLANO Che ne dite mia comare?
 Che ne pensi tu compare?
 Solo a due il ben si fa.

*Florestano arriva, e va a sedere presso
 Laurette.*

CORO DI VILLANI E zich, e zoch,
 e zich, e zoch.
I VILLANO Della Terra gli abitanti,
 durerebber pochi istanti
 senza dirsi qua, e là.

CORO DI VILLANI E zich, e zoch,
 e zich, e zoch.

Les habitants de la terre
Hélas ! Ne dureraient guère
S'ils ne disoient pas entre eux :
 Eh zic e zoc,

Gli cavalieri snudano le spade, che tenevano nascoste, e accerchiano tutti in un punto il governatore: odesi nello stesso tempo il segnale dell'attacco.

Pendant cette danse le gouverneur entre ; il salue Williams et s'approche ensuite de Laurette. Pendant la dernière reprise de la danse, on entend un roulement de tambour ; Florestan veut sortir.

FLORESTAN Ciel, qu'entens-je !

WILLIAMS, *et le Officiers de Marguerite mettant a la sabre à la main.* Je vous arrête !

FLORESTAN Vous ?

WILLIAMS Moi.

FLORESTAN Dieux, qu'elle trahison !

LES Chevaliers Que Richard à l'instant
Soit remis dans nos mains !

Oui, qu'ici ses destins
Soient remis dans nos mains !

FLORESTAN Non, jamais ses destins
Ne seront dans vos mains !

Les chevaliers emmènent Florestan ; et Williams sort du côté opposé pour aller joindre le Sénéchal et Blondel.

CAVALIERI Sei morto, o rendi subito,
rendi Riccardo a noi.

FLORESTANO Qual tradimento, o perfidi!
Rendere a voi non vo'.

CAVALIERI Pensa, che prigion sei,
ch'arbitri siam di te.

I cavalieri menano via il governatore, e Guglielmo per la parte opposta parte per andare ad unirsi a Blondello.

SCENA ULTIMA

Le théâtre change et représente l'assaut donné à la forteresse par les troupes de Marguerite ; Blondel et Williams encouragent les assiégeans ; les assiégés reçoivent un renfort et repoussent l'attaque avec avantage.

Blondel alors jette son habit d'avengle et, sous celui qui couvroit sa casaque, il se met à la tête des pionniers ; il les place et leur fait attaquer l'endroit foible dont il a parlé. L'assaut continue. On voit paroître sur le haut de la forteresse Richard qui, sans armes, fait les plus grands efforts pour se débarrasser de trois hommes armés. Dans cet instant la muraille tombé avec fracas. Blondel monte à la brèche, court auprès du roi, perce un des soldats, lui arrache son sabre ; le roi s'en saisit ; ils mettent en fuite les soldats qui s'opposent à eux. Alors Blondel se jette aux genoux de Richard qui l'embrasse : dans ce moment le cœur chante Vive Richard, sur une fanfare très-éclatante. Les assiégeants arborent le drapeau de Marguerite.

Dans ce moment elle paroît, suivie de ses femmes et de tout le peuple ; elle voit Richard délivré de ses ennemis et conduit par Blondel ; elle tombe évanouie, soutenue par ses femmes, et ne reprend ses esprits que dans les bras de Richard.

Florestan est ensuite conduit aux pieds du roi par le Sénéchal et Williams. Richard lui rend son épée ; toute cette action se passe sur la marche, depuis la fanfare qui termine le combat.

RICHARD O ma chère comtesse,
O doux objet de toute ma tendresse !

MARGUERITE Ah ! Richard ! Oh mon roi !
Ah ! Dieux !

RICHARD A la tendresse
Je dois ce moment heureux !

Vedesi la fortezza di già assalita dai soldati della contessa. Blondello ancora in abito da mendico, e Guglielmo animano la truppa: ma accortosi Blondello, che gli assediati ricevono un rinforzo, per cui incominciano ad acquistare la superiorità, si straccia di dosso l'abito da mendico, e compare armato di corazza, e vestito da cavaliere. Corre indi dentro la scena, e se ne torna alla testa de' suoi guastatori, coi quali va ad attaccare il fianco debole già riconosciuto. Intanto, che Blondello attende a far la breccia, vedesi nell'alto di una torre il re disarmato, che fa ogni prova per liberarsi da tre soldati, che a stento lo trattengono. In questo cade la muraglia. Blondello si precipita verso il re, leva la spada a un soldato, e la presenta al re. Amendue danno addosso ai nemici, che ben presto sono posti in fuga. Allora Blondello buttasi ai piedi del suo re, che lo rileva, e abbraccia. Qui il coro grida: Viva Riccardo, e arriva la contessa con il seguito di dame, e paesani. Essa a vedere il suo amante sviene tra le braccia delle sue dame, che l'abbandonano in quelle del re. In seguito vedesi Florestano condotto prigioniere dinanzi al re da Guglielmo, e da altri cavalieri. Riccardo prende la spada da un d'essi, e a Florestano la porge in segno di libertà, e di pace. Dopo la sinfonia della battaglia tutto il rimanente dell'azione si eseguisce nell'andare della musica.

RICCARDO Mia dolce contessa,
mia dolce compagna,
mio tenero amor.

CONTESSA Mio re, mio sovrano,
mio caro Riccardo.

RICCARDO Sì raro contento
lo deggio all'amor.

MARGUERITE <i>montrant</i> BLONDEL RICHARD <i>embrasse</i> BLONDEL	C'est à Blondel, c'est à son cœur	CONTESSA	L'amico Blondello n'è solo l'autor.
MARGUERITE RICHARD	Qu'en ce jour je dois ce bonheur ! Qu'en ce jour je doi mon bonheur !	RICCARDO <i>e</i> CONTESSA <i>a 2</i>	Destino sì bello ci dona il suo cor.
MARGUERITE, BLONDEL (<i>et RICHARD</i>) CŒUR	Délibéré par ceux que j'aime, De mes sujets oublié, C'est l'amour et l'amitié Qui font son bonheur suprême ! Ah ! Que le bonheur suprême L'accompagne chaque jour,	BLONDELLO, RICCARDO <i>e</i> CONTESSA <i>a 3</i>	È l'amore, e l'amistà, che il mio cor contento fa.
LES FEMMES <i>de</i> <i>la</i> COMTESSE, LAURETTE, ANTONIO <i>et les</i> PAYSANS.	Que le bonheur l'accompagne sans cesse ; Ah ! Quel plaisir, quelle ivresse, Non, l'éclat du diadème	TUTTI	Ah che gioja, ah qual piacere, reca fausto un sì bel giorno! No non è sì lusinghiere
MARGUERITE, RICHARD, BLONDEL	Ne vaut pas un si beau jour.		lo splendor del trono istesso.
LES FEMMES <i>de</i> <i>la</i> COMTESSE, LAURETTE, ANTONIO <i>et les</i> PAYSANS.	C'est un Roi, oui c'est lui-même Qui paroît dans ce séjour.	VILLANI	Egli è un re, che qui risplende, e non sdegna umil soggiorno.
MARGUERITE <i>à Florestan et à</i> <i>Laurette.</i> (<i>à Williams</i>)	Heureux amants, je vous unis. Souffrez que ce nœud mette un prix A notre reconnoissance.	CAVALIERI <i>e</i> SOLDATI CONTESSA	All'amore alfin lo rende il valore, e l'amistà. È il mio re, che qui risplende, consolata a lui ritorno. All'amore alfin lo rende il valore, e l'amistà.
MARGUERITE <i>et RICHARD</i>	C'est l'amitié fidele	CONTESSA <i>e</i>	Siate amanti ognor felici, <i>A Florestano,</i> <i>e Lauretta.</i> l'un all'altro in premio dono Guiderdon più dolce il trono non può darvi in sì bel di.
MARGUERITE	Qui finit mon malheur Qu'un amour éternel[le]	RICCARDO <i>a 2</i> BLONDELLO, FLORESTANO, LAURETTA, GUGLIELMO <i>a</i> <i>4</i>	Bella amistà fedele fin pose ai mali miei. Lontani i giorni rei,
	Assure ton bonheur.		tenga costante Amor.

RICHARD⁸⁹ Et l'amour de ma belle
Assure mon bonheur.
BLONDEL⁹⁰ Pour un sujet fidèle
Est-il plus grand bonheur,
Quand il voit que son zèle
Finit votre malheur.
RICHARD, *la* Ah ! Quel bonheur, quelle ivresse,
COMTESSE, Que le bonheur l'accompagne sans
FLORESTAN, cesse ;
WILLIAMS, *les*
CHEVALIERS
LAURETTE, *les* Que le bonheur l'accompagne sans
FEMMES *de la* cesse ;
COMTESSE *et* Ah ! Quel bonheur, quelle ivresse ;
les PAYSANS
CŒUR C'est un Roi, c'est lui-même,
Qui paroît dans ce séjour.
RICHARD C'est un Roi, oui, c'est lui-même !
Qui vous doit un si beau jour.
MARGUERITE Richard m'est rendu dans ce jour.
BLONDEL C'est un Roi délivré par l'amour.
CŒUR Ah ! Quel bonheur, quel plus beau
jour,
C'est un Roi qui vous doit un si beau
jour.

⁸⁹ Canta questi due versi insieme contemporaneamente a Marguerite.

⁹⁰ Blondel canta con Richard e Marguerite.

Gli interventi sul libretto

Solo di recente gli studiosi hanno intrapreso lo studio di uno dei temi meno indagati negli studi sull'*opéra-comique*: quello degli interventi operati dai traduttori nell'adattamento dei libretti francesi all'italiano relativamente alla struttura drammatica e alle forme metriche impiegate. Tra gli studi inerenti questo tema voglio citare in particolare quelli di Marco Marica e di Marino Nahon, che sono stati molto preziosi per il mio lavoro.⁹¹

Il confronto tra i libretti di origine e quelli tradotti può fornire un'indicazione in merito ai mutamenti apportati alla struttura drammatica e alla differente caratterizzazione dei personaggi nello sforzo di conformarli ai *topoi* della tradizione operistica italiana, mentre risulta più difficile la verifica della corrispondenza tra il testo del libretto e il testo effettivamente cantato. È un inconveniente ben conosciuto nell'opera italiana del Settecento e del primo Ottocento, in cui il libretto rispecchiava solo idealmente il testo effettivamente musicato, perché la prassi seguita dai compositori era quella di adattare liberamente la metrica del testo alla musica attraverso ripetizioni verbali, omissioni di singole parole, sostituzioni, il mancato rispetto di una sinalefe o di un dittongo. Del resto il libretto inteso come oggetto a sé stante, cioè come prodotto letterario destinato ad essere letto anche autonomamente, doveva sottostare a regole formali ben precise, quindi rispettare la metrica italiana e alcune consuetudini letterarie tipiche del genere dell'opera, quali l'impiego di endecasillabi e settenari nei recitativi e così via.

Nel caso specifico delle traduzioni di *opéras-comiques* il problema è aggravato dall'assenza della maggior parte del materiale musicale utilizzato per le rappresentazioni italiane, che oltre ad impedire di verificare se il testo del libretto tradotto corrisponde a quello realmente cantato, impedisce di studiare gli eventuali interventi a cui fu sottoposta la musica per adattarle il libretto. Le fonti disponibili di *opéras-comiques* tradotte in italiano sono infatti pochissime, e limitate ad alcuni titoli adattati per le rappresentazioni monzesi da Giuseppe Carpani; va fatto inoltre rilevare che i pochi studi compiuti finora hanno riguardato una parte circoscritta di questo piccolo nucleo, concentrandosi in particolar modo sulla *Nina, ossia La pazza per Amore*

⁹¹ MARCO MARICA, *Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820)*, in «*Le rayonnement de l'opéra-comique en l'Europe au XIX^e siècle*», cit., pp. 299-360; MARCO MARICA, *Le traduzioni italiane di opéras-comiques francesi (1763-1813)*, in «*Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*», cit., pp. 385-447; MARCO MARICA, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma, 1998; MARINO NAHON, *Carpani e l'importazione della forma strofica*, in «*Musicalia*», cit.

di Nicolas-Marie Dalayrac,⁹² sul *Renard d'Ast*, sempre del Dalayrac⁹³ e su *Lo spazzacamino Principe* di Angelo Tarchi.⁹⁴

Il ritrovamento, seppur limitato per quanto riguarda le parti vocali, dei manoscritti del *Riccardo Cor di Leone* preparati per la messa in scena di Monza del 1787 fornisce nuovi elementi a questo ambito di studi.

Cominciamo la nostra osservazione del libretto tradotto dal Carpani.

Ad un primo confronto con quello francese si colgono significative varianti a livello sia morfologico, sia drammaturgico.

Innanzitutto va rilevato come Carpani modifichi la segmentazione in scene dei tre atti: di seguito si fornisce una tabella sinottica della ripartizione in scene nei due libretti francese italiano.

Tab. 3. Sinossi della segmentazione in scene dei libretti francese e italiano

NUMERO DELLA SCENA DEL LIBRETTO FRANCESE	NUMERO DELLA SCENA DEL LIBRETTO ITALIANO
ATTO I	
[scène sans numération]	Scena I
Scène premiere	Scena II
Scène II	Scena III
Scène III	Scena IV
Scène IV	Scena V
Scène V	Scena VI
Scène VI	Scena VII
[manca]	Scena VIII ⁹⁵
Scène VII	Scena IX
Scène VIII	Scena X
ATTO II	
Scène premiere	Scena I
Scène II	Scena II
Scène III	Scena III
Scène IV	Scena IV
Scène V	Scena V
Scène VI	Scena VI
Scène VII	Scena VII
ATTO III	

⁹² DAVIDE DAOLMI, *Nina ossia La pazza per amore: Commedia d'un atto in prosa e in verso, e per musica (Monza 1788)*, cit.

⁹³ EMILIO SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra-comique français: le cas du Renard d'Ast*, in «Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert», cit., pp. 363-383.

⁹⁴ ALESSANDRO DI PROFIO, *Lo spazzacamino principe*, in «Musicalia», cit.

⁹⁵ Si tratta dell'Aria della Contessa.

Scène première	Scena I
Scène II	Scena II
Scène III	Scena III
Scène IV	Scena IV
Scène V	Scena V
Scène VI	Scena VI
Scène VII	[continuazione]
Scène VIII	Scena VII
Scène IX	[continuazione]
Scène dernière	Scena VIII
[continuation]	Scena ultima

Come si può facilmente osservare, le modifiche riguardano principalmente il primo e il terzo atto.

In corrispondenza con la Scena I del libretto italiano, l'*Introduzione e coro* con cui si apre l'*opéra*, nel libretto francese si trova una scena non numerata: infatti nel libretto francese la numerazione delle scene del primo atto inizia in corrispondenza della Scena II del libretto italiano. Una variante morfologica di poco conto, più formale che sostanziale, che non trova conferma negli altri libretti di *opéras-comiques* tradotti da Carpani, nei quali è numerata anche la prima scena.

Più concreto è viceversa l'inserimento di una nuova scena, l'ottava. È la scena dell'entrata di Margherita, personaggio che nella versione di Carpani, probabilmente a causa della redistribuzione delle parti vocali secondo le convenzioni in uso nell'opera italiana, assume un ruolo più rilevante: se nell'originale di Sedaine Marguerite canta esclusivamente in ensemble, nella versione italiana Margherita si presenta in scena con un'entrata convenzionale, la cavatina d'esordio *Bella pace amiche genti* (settimo numero musicale del primo atto).

Altre modifiche rilevanti sono nel terzo atto. Nel libretto francese la riflessione in forma di breve monologo di Blondel che si produce al termine della lunga scena di dialogo tra lo stesso Blondel, Williams e Le Sénéchal viene slegata dalla scena precedente, *Scène VI*, a differenza di quanto avviene nel libretto italiano in cui Blondello riflette sulla piega positiva che sta prendendo la situazione alla fine della Scena VI, dopo l'uscita degli altri personaggi. L'ultima variante degna di considerazione si trova nella scena seguente del libretto italiano: anche qui Carpani considera due scene del libretto francese, l'ottava e la nona, come un unico corpus. Nel libretto francese la *Scène IX* segna l'attacco di una parte cantata dopo il breve dialogo in cui Williams comunica alla stupita Laurette che la sera si terrà una festa: Carpani risolve dal punto di vista drammaturgico questa situazione senza soluzione di

continuità, comprendendo le due *Scènes* nella Scena VII⁹⁶. Viceversa Carpani sceglie di ripartire la *dernière scène* del terzo atto in due scene distinte: se nel libretto di Sedaine non vi è soluzione di continuità tra la scena della festa organizzata in onore di Marguerite e quella seguente dell'assalto al castello, nel libretto monzese le due situazioni sono rese come entità disgiunte.⁹⁷

Deve essere inoltre fatto notare che Carpani sopprime il ruolo di Béatrix, la cameriera di Marguerite, le cui parole e la cui funzione drammaturgica sono assegnate ad una generica dama del seguito (chiusura dell'Atto I, «*Finitela una volta: la padrona è già nel suo appartamento*») e ad un personaggio nuovo, quello dell'Ufficiale (III, 3).

Analizzando più approfonditamente i dialoghi del libretto si traggono alcune considerazioni riguardo alle varianti apportate.

Osservando la sinossi si percepisce chiaramente che la traduzione⁹⁸ di Carpani presenta delle sezioni recitate aggiuntive o comunque più ampie rispetto all'originale. L'esempio più palese è giustificato dallo stesso Carpani con una nota nel libretto:⁹⁹

Oltre le poche e inevitabili mutazioni, che esigevo la prefissasi conservazione della musica, varie piccole se ne sono fatte nel decorso di questa traduzione, cercandosi di conservare con esse, più lo spirito, che le parole dell'originale, ma non si son credute degne di farne menzione. Non così di tutto il pezzo seguente segnato dalle virgolette, che è totalmente un'aggiunta del traduttore, della quale le persone sensibili, discoprendo la ragione, scuseranno facilmente l'ardire.

Si tratta dell'interpolazione di una lunga sezione recitata nella Scena IV dell'Atto III: se nel libretto francese Blondel si fa riconoscere immediatamente da Marguerite, nella versione di Carpani Blondello narra diffusamente le proprie vicende dopo il ritorno dalla Palestina. Questa sezione fornisce inoltre un preciso campione della tendenza sistematica di Carpani ad arricchire i testi dei dialoghi facendoli di interazioni, domande ed esclamazioni che sovradimensionano la funzione enfatica del discorso, e che molto probabilmente si prestano ad uno stile di recitazione meno misurato, più gestualizzato di quello degli attori-cantanti francesi. Le motivazioni che giustificano questa propensione non mi sono ancora chiare, ma possono trovare una

⁹⁶ Non sembra esservi una giustificazione per operare diversamente: anche i personaggi che interagiscono in scena sono gli stessi.

⁹⁷ Così anche nella segmentazione musicale: il Finale Atto III è diviso in due parti, che corrispondono ai due mutamenti di scena.

⁹⁸ Scrivo tradotto tra virgolette perché vi sono alcuni elementi che suggeriscono che Carpani abbia utilizzato nel suo lavoro di traduzione anche la partitura: si veda l'Introduzione e coro, I.1, dove Carpani traduce le due terzine di versi del coro in due quartine, ricreando la simmetria tra testo poetico e testo musicale.

⁹⁹ Che nella parte iniziale pare sconfessare quanto dichiarato nell'Avvertimento del traduttore.

plausibile spiegazione nella insufficiente preparazione al genere dei cantanti italiani chiamati a interpretare *opéras-comiques*. Questi infatti, non abituati a rappresentare scene dialogate, cercavano probabilmente il modello a cui richiamarsi nei modi della recitazione della commedia dell'arte: era questo infatti l'unico genere teatrale italiano in cui si ritrovava quello stile di *dialogo naturale* che veniva utilizzato nelle commedie e negli *opéras-comiques* francesi. L'influenza della commedia dell'arte si nota, oltre che sul piano verbale, anche sul piano della definizione del carattere dei singoli personaggi. Differentemente dal suo corrispettivo francese, Blondello utilizza un linguaggio pieno di esclamazioni e battute che fanno a volte slittare il personaggio del fido e leale scudiero verso il topos da opera buffa del servo, ponendolo in alcuni momenti quasi allo stesso livello del suo accompagnatore Giannino.

La metrica

Confrontando i due libretti del *Richard* e del *Riccardo* va notata la tendenza di Carpani all'isometricità: le strofe polimetriche francesi sono generalmente tradotte in strofe isometriche formate da un numero uguale di versi, e versi di lunghezza differente sono uniformati in versi generalmente parisillabi. Limitando l'analisi alla sola parte letteraria,¹⁰⁰ un esempio si ha nel coro introduttivo del *Riccardo*, in cui strofe di differente lunghezza formate da versi differenti (*tétrasyllabes*, *hexasyllabes*, *heptasyllabes*) sono tradotti in quartine di senari.

CHŒUR DES PAYSANS

Chantons, chantons,
Célébrons ce bon ménage,
Chantons, chantons,
Retournons dans nos maisons.

Sais-tu que c'est demain
Que le vieux Mathurin
Refait son mariage ?

Le fait est certain,
Nous danserons demain,
Nous boirons du bon vin.

CORO DEI PAESANI

Cantiamo, cantiamo,
compagni, il bel giorno
s'affretti al ritorno
co' plausi il bel dì.

Sai tu che domani
l'antico Marcone
diventa garzone,
le nozze rifà?

Sì, certa è la cosa,
piacevol, gustosa:
doman, sì domani

¹⁰⁰ Non si considerano in questo ambito le modifiche al dettato del libretto carpaniano operate da chi ha adattato il libretto alla musica del Grétry e viceversa, di cui si dà nota nell'apparato critico dell'edizione.

gran vin si berrà.

A volte Carpani rispetta e conserva la lunghezza dei versi francesi, ma uniforma la lunghezza della strofe secondo l'uso letterario italiano formando delle quartine: si fornisce come esempio l'aria di Riccardo, (II.2)¹⁰¹ in cui le prime due strofe di 3 versi vengono trasformate in quartine, mentre mantengono 3 versi la terza e la quarta strofa.

RICHARD

Si l'univers entier m'oublie,
S'il faut passer ici ma vie,
Que sert ma gloire, ma valeur ?

Douce image de mon amie,
Viens calmer, consoler mon cœur,
Un instant suspend ma douleur.

O souvenir de ma puissance,
Crois-tu ranimer ma constance ?
Non, tu redoubles mon malheur !
O mort, viens terminer ma peine,
O mort, viens briser ma chaîne,
L'espérance a fui de mon cœur !

RICCARDO

Se di tutti in abbandono,
qui passar degg'io la vita,
che mi val la gloria, il trono,
che mi giova il mio valor.

Porgi almen qualche ristoro
dolce immagine gradita:
vieni immagine che adoro,
calma tu l'afflitto cor.

Al pensier di mia possanza
non risorge la speranza,
ma s'aggrava il mio penar.
Ahi! Per me non v'è più bene.
Tanti affanni, e tante pene,
vieni, morte, a terminar.

Non vi è comunque in Carpani una maniera di operare definitiva e costante: nell'esempio seguente, la *chanson* "Che il gran turco Saladino", (I, 10) Carpani normalizza la lunghezza dei versi in ottonari, senza però riuscire ad evitare di scrivere una strofa asimmetrica di 5 versi.

BLONDEL

Que le sultan Saladin
Rassemble dans son jardin
Un troupeau de jouvencelles,
Toutes jeunes, toutes belles,
Pour s'amuser le matin :
C'est bien ! C'est bien !
Cela ne nous blesse en rien !
Moi, je pense comme Grégoire,

BLONDELLO

Che il gran turco Saladino
faccia entrar nel suo giardino
trenta belle giovinotte,
tutte morbide e pienotte,
sol per saggio in sul mattino.
Cosa importa a noi? Ben fa,
né fastidio alcun ci dà.
Io mo son come Gregorio,

¹⁰¹ Atto II, Scena II.

J'aime mieux boire !

che di beber sol mi glorio.

Un esempio di traduzione mista è quello fornitoci dall'aria "Favellar seco", (I, 7), in cui Carpani, utilizzando versi di lunghezza diversa, traduce il tutto in quartine regolari, ad esclusione della terza strofa, tradotta in una sestina di senari.

LAURETTE

Je crains de lui parler la nuit,
J'écoute trop tout ce qu'il dit ;

Il me dit : «Je vous aime »
Et je sens, malgré moi,
Je sens mon cœur qui bat,
Et je ne sais pourquoi.
Puis il prend ma main, il la presse
Avec tant de tendresse,
Que je ne sais plus où j'en suis,
Je veux le fuir, mais je ne puis.

LAURETTA

Favellar seco
temo così.
Tropo già m'agita
se parla il di.
Mi dice che m'ama,
sua bella mi chiama,
e il core mi batte
né dir so perché.
Poi dolce la mano,
mi stringe sì umano:
che a tanta dolcezza
quest'alma si spezza,
mal regger mi so.
Fuggirlo prometto,
poi forza non ho.

Vi sono comunque casi in cui Carpani sembra andare contro il suo possibile metodo di lavoro: si prenda ad esempio il *couplet* cantato da Giannino. Sedaine scrive una sestina di *octosyllabes*, che Carpani traduce con una strofa isometrica di 5 versi a loro volte isometrici, composta infatti di versi di 6, 7 e 8 sillabe.

ANTONIO

La danse n'est pas ce que j'aime,
Mais c'est la fille à Nicolas
Lorsque je la tiens par le bras,
Alors mon plaisir est extrême,
Je la presse contre moi-même
Et puis nous nous parlons tout bas !

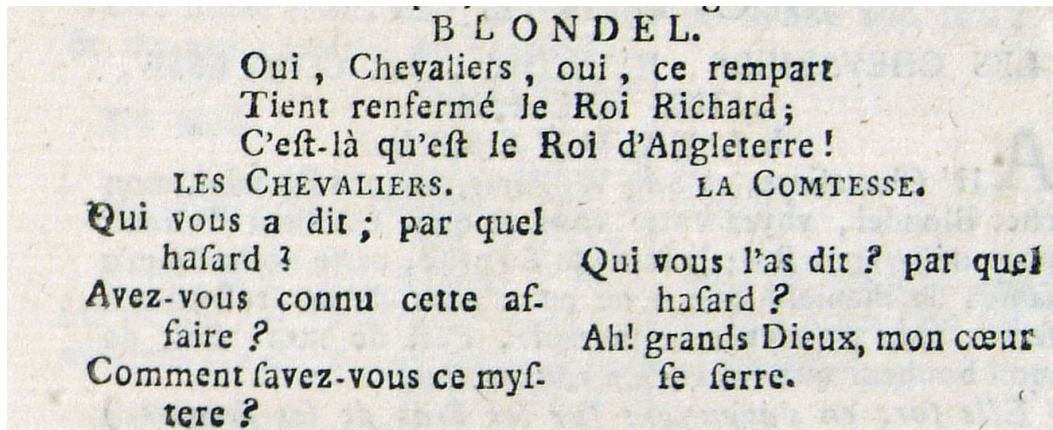
GIANNINO

Non è il ballar che piacemi,
ma Sandra in cor mi sta:
quella manina morbida
allor m'accosto al seno,
poi pian pianino parlasi...

Dagli esempi riportati si nota agevolmente come nella traduzione del *Riccardo* Carpani privilegi l'uso di versi parisillabi, senari e ottonari, tendendo a rendere i versi parisillabi francesi con versi italiani dello stesso numero di sillabe, e traducendo la maggior parte dei versi imparisillabi francesi in versi parisillabi italiani.

Nell'elaborazione della sinossi dei libretti del *Richard Cœur de lion* e del *Riccardo Cor di Leone* uno dei problemi affrontati è stato quello della trascrizione degli *ensembles*. La struttura di un libretto di *opéra-comique* francese rispecchia esattamente dal punto della disposizione grafica del testo le entrate dei singoli cantanti e le parti in cui questi cantano insieme: infatti il testo dei personaggi che cantano simultaneamente è collocato graficamente su due o più colonne affiancate.

Richard Cœur de lion, Paris, Didot, 1787. Ensemble, Acte III, Scène IV, p. 28..



Una disposizione che non rispecchia l'unità metrica delle singole strofe preferendo mettere in risalto l'alternarsi dei personaggi o il loro cantare all'unisono, permettendo al lettore una più chiara visione dell'andamento del dialogo. Questa modalità è antitetica alla prassi italiana a cui Carpani sceglie comunque di attenersi ponendo in primo piano la struttura metrica del testo e l'articolazione in strofe, a scapito dell'avvicendamento drammaturgico, in un lavoro di normalizzazione del testo alle convenzioni letterarie librettistiche italiane.

Le fonti monzesi

Il presente lavoro di ricerca riguarda una serie di manoscritti identificati durante il lavoro compiuto per la mia tesi di laurea,¹⁰² imperniata sull'identificazione ed una prima inventariazione di un eterogeneo fondo musicale mai studiato né catalogato, custodito presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, denominato convenzionalmente FRAMMENTI. I manoscritti del *Riccardo Cor di Leone* utilizzati per la rappresentazione monzese del 1787 sono accorpate in tre segnature distinte: si tratta di tre buste, contrassegnate dalle segnature FRAMMENTI 112.1, FRAMMENTI 112.2, FRAMMENTI 124, per un totale di 369 carte.¹⁰³

Le prime due buste, FRAMMENTI 112.1-2, contengono 11 fascicoli di parti orchestrali, in carta non filigranata di dimensione 225 x 295 mm.:

Tab. 4. Descrizione del contenuto delle buste FRAMMENTI 112.1 e FRAMMENTI 112.2, con indicazione della cartulazione, del numero delle carte e del contenuto di ogni fascicolo.

FRAMMENTI 112.1 ¹⁰⁴			FRAMMENTI 112.2 ¹⁰⁵		
<i>Cc.</i>	<i>Cc. totali</i>	<i>Contenuto</i>	<i>Cc.</i>	<i>Cc. totali</i>	<i>Contenuto</i>
1-41	41	VI. I primo ¹⁰⁶	1-17	17	Cor. I ¹⁰⁷
42-80	39	VI. II primo	18-34	17	Cor. II
81-111	31	VI. I secondo	35-40	6	Fag. II
112-146	35	Vle.	41-62	22	Fag. I
147-170	24	Ob. e Fl. I	63-99	37	Violoncello e contrabbasso
171-194	24	Ob. e Fl. II			

Le fonti sono quasi certamente incomplete: sembrano mancare il fascicolo del violino II secondo,¹⁰⁸ e i fascicoli delle trombe e dei timpani - strumenti presenti nella

¹⁰² FABRIZIO BUGANI, *Frammenti di musica del Sette e Ottocento nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, a.a. 2003/2004.

¹⁰³ Devo segnalare che la dott.ssa Alessandra Chiarelli, responsabile del Settore Musicale della Biblioteca Estense Universitaria mi ha recentemente comunicato che la biblioteca procederà a breve al riordino del fondo FRAMMENTI, operazione che prevederà tra l'altro la riformulazione delle segnature tenendo conto delle identificazioni compiute.

¹⁰⁴ 194 carte totali.

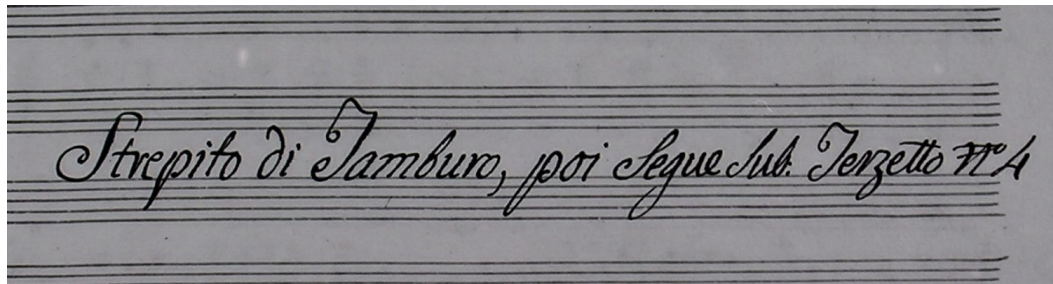
¹⁰⁵ 99 carte totali.

¹⁰⁶ Cc. 40r-41v contengono la particella dei soprani con i cori del Finale dell'atto III.

¹⁰⁷ I fascicoli dei corni contengono parti di clarino (tromba) del Concerto: cfr. ultimo paragrafo del capitolo

partitura francese a stampa¹⁰⁹ - di cui sono citate le entrate nella parte del violino I primo di Wenzel Pichl, primo violino direttore e concertatore delle musiche e degli spettacoli di corte.¹¹⁰

FRAMMENTI 112.1, ms. del violino I primo, c. 19r



FRAMMENTI 112.2, ms. del violino I primo, c. 32r



¹⁰⁸ Mi pare alquanto incongruo che vi fosse un solo leggio di violini II: va inoltre considerato che nei set di parti orchestrali a noi giunti relativi le rappresentazioni monzese si trovano sempre almeno due fascicoli per i violini II. Cfr. ad esempio la descrizione del set "monzese" de *La Nina* in: DAVIDE DAOLMI, *Nina ossia La pazza per amore: Commedia d'un atto in prosa e in verso, e per musica (Monza 1788)*, cit., pp. 67-77.

¹⁰⁹ GRÉTRY, ANDRÉ-ERNEST-MODESTE, *Richard Cœur de lion*, Paris, chez Houbat, gravé par Huguet, [ca. 1785], I-Moe MUS C 98.

¹¹⁰ Wenzel Pichl, [* Bechyne presso Tabor, 23 settembre 1741 - + Vienna, 23 gennaio 1805]. Iniziò lo studio della musica a soli sette anni, allievo del violinista e compositore J. Pokorný. Già violinista presso il Teatro di Corte imperiale di Vienna dal 1770, venne inviato dall'Imperatrice Maria Teresa a Milano come direttore della musica dell'Arciduca Ferdinando nel 1775, diventando nel 1778 direttore del Teatro Arciduciale di Monza. Nel 1779 fu nominato membro dell'Accademia dei Filarmonici di Mantova, e nel 1782 di quella di Bologna. Nel 1796, all'arrivo delle armate napoleoniche, lasciò Milano per Vienna al seguito della corte arciduciale. Vedi DEUMM - Biografie, *ad vocem*.

La terza busta, FRAMMENTI 124, contiene 10 fascicoli per un totale di 76 carte: le dimensioni dei fascicoli, in formato oblungo di 225 x 300 mm., sono molto simili a quelle del set orchestrale. Questa busta si compone di 9 particelle vocali e di una partitura del Quintetto Finale II.¹¹¹ I fascicoli contengono, oltre alle parti vocali dei personaggi indicati nella prima pagina, anche quelle degli altri personaggi che interagiscono con essi. Purtroppo il set delle parti vocali risulta incompleto: se il terzo atto è presente in forma pressoché integra, mancano invece diverse parti vocali del primo e secondo atto; in particolare è assente la musica vocale dell'aria della Contessa.

Tab. 5. Descrizione del contenuto della busta FRAMMENTI 124, con indicazione della cartulazione, del numero di carte e del contenuto di ogni fascicolo.

<i>Cc.</i>	<i>Cc. totali</i>	<i>Contenuto</i>	<i>Atto, Scena</i>
1r-6v	6	particella per Lauretta	I, 4, 7 II, 7
7r-11v	5	particella per Lauretta, Blondello, Villano [Mengotto], Guglielmo	I, 4
12r-18v	7	particella per Blondello, Florestano, due soldati	II, 6 e 7
19r	1	particella del coro	I, 10 ¹¹² III, 8
20r-27v	8	particella di Blondello e due soldati	II, 5
28r-29v; 41r-45v	7	particella di Blondello, Florestano, due soldati ¹¹³	II, 6 e 7
30r-40v	11	partitura del Quintetto Finale II	II, 6 e 7
46r-64v	19	particella di Lauretta, Riccardo, Contessa, Blondello, Guglielmo, Villani, Cavalieri.	III, 7, 8, ultima
65r-69v	5	particella di Blondello e due servidori	III, 1
70r-76v	6	particella di Contessa, Cavalieri, Guglielmo, Blondello.	III, 4

¹¹¹ Corrisponde, nelle parti del set orchestrale, al numero 5, Finale II.

¹¹² Particella per i *Servidori*: dalle didascalie presenti e il confronto con le parti orchestrali è stato possibile ricostituire l'intera struttura del brano.

¹¹³ Ha lo stesso contenuto di cc. 12r-18v e cc. 30r-40v.

Tab. 6. Indicazione delle parti o sezioni vocali presenti nei manoscritti FRAMMENTI 124. Nella prime due fincature si danno le sezioni del libretto e l'incipit letterario.

SEZIONE DEL LIBRETTO	INCIPIIT LETTERARIO	PARTE VOCALE
ATTO I		
Scena 1	<i>Cantiamo, cantiamo, compagni il bel giorno</i>	Assente
Scena 2	<i>Non è il ballar che piacemi</i>	Assente
Scena 3	<i>Oh Riccardo, oh mio buon re</i>	Assente
Scena 4	<i>Come? Per ordine di chi tu dici?</i>	Presente
Scena 7	<i>Favellar seco temo così</i>	Assente
Scena 7	<i>Una benda copre i rai</i>	Presente la parte di Lauretta
Scena 8	<i>Bella pace, amiche genti</i>	Assente
Scena 10	<i>Che il gran turco Saladino</i>	Presente
ATTO II		
Scena 2	<i>Se di tutti in abbandono</i>	Assente
Scena 4	<i>Mi tormentava un dì febbre cocente</i>	Assente
Scena 5	<i>Presto di', sai tu chi è</i>	Presente
Scena 6	<i>Pel sì poco che m'bai detto</i>	Presente
Scena 7	<i>Ah di lui pietà, signori</i>	Presente
ATTO III		
Scena 1	<i>Parlarle subito, deggio, fratelli</i>	Presente
Scena 4	<i>Sì cavalieri, sì prigioniere</i>	Presente
Scena 7	<i>Il comandante mentre si balla</i>	Presente
Scena 8	<i>E frich, e froch, e zich, e zoch</i>	Presente
Scena Ultima (9)	<i>Mia dolce contessa</i>	Presente

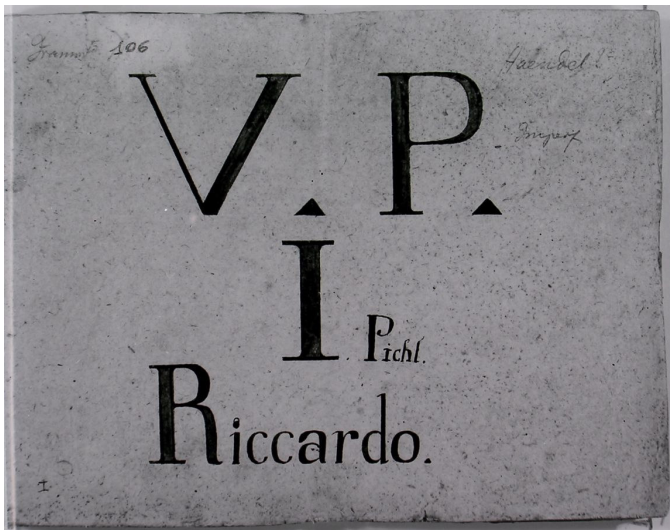
Illustrazione delle fonti

Le fonti prese in esame presentano, oltre agli elementi intrinseci legati alla musica e al testo contenuti, alcuni segni estrinseci che forniscono utili indicazioni per la ricostruzione della avvenimento della messa in scena monzese.

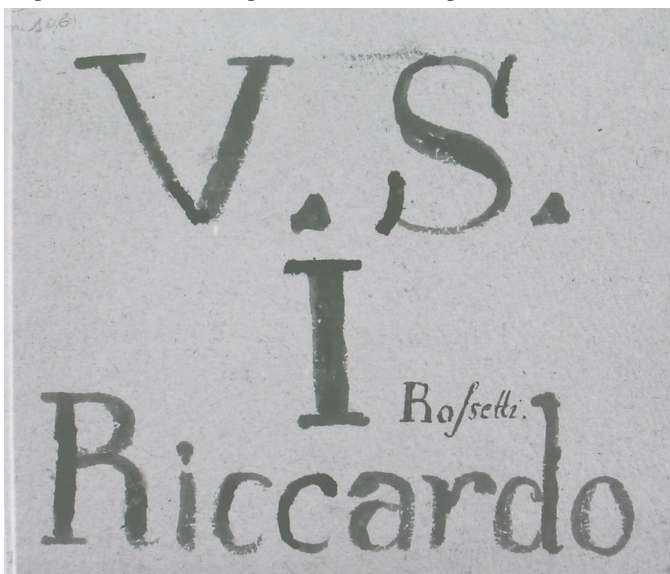
I segni più manifesti riscontrati riguardano i nomi di esecutori e interpreti della rappresentazione monzese. Osservando le legature in cartoncino grezzo dei fascicoli del violino I primo e violino II primo troviamo l'indicazione dei nomi degli

esecutori, Pichl e Rossetti, due musicisti attivi in quegli anni presso la corte arciducale milanese.¹¹⁴

Copertina del fascicolo parte del violino I primo, FRAMMENTI 112.1¹¹⁵



Copertina del fascicolo parte del violino II primo, FRAMMENTI 112.1¹¹⁶



¹¹⁴ Per Pichl cfr. in questo capitolo la nota 110. Per Rossetti ipotizzo si tratti di Antonio, violinista e compositore di opere e balletti attivo in quegli anni a Milano: cfr. CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti, Supplemento*, Milano, Sonzogno, 1925, pp. 663-664; DEUMM, *ad vocem*; STERLING E. MURRAY, *The Rösler-Rossetti Problem: a Confusion of Pseudonym and Mystken Identity*, in *«Music and Letters»*, 57, 2, 1976, pp. 132-133.

¹¹⁵ Senza numero di carta. Si noti in alto a sinistra la nuova segnatura, per ora provvisoria, 106. Vedi la nota 103.

¹¹⁶ Senza numero di carta. Si noti in alto a sinistra la nuova segnatura, per ora provvisoria, 106. Vedi la nota 103.

Ancora in alcuni numeri musicali del fascicolo del violino I primo¹¹⁷ si trova un particolare modo di indicare le entrate dei cantanti, attraverso una C maiuscola posta sopra il pentagramma. Sempre nel fascicolo del violino I primo, a c. 6r, in corrispondenza dell'entrata di un personaggio troviamo indicato il nome dell'interprete, Cipriani.

Frammenti 112.1, ms. del violino I primo, c. 6r, particolare: si notino a misura 18 la C maiuscola che indica l'entrata di un cantante, a misura 24 la "guida" con l'entrata dell'oboe, e a misura 30 l'indicazione dell'entrata di Cipriani.



Altre indicazioni riferite agli interpreti della rappresentazione monzese sono presenti come annotazioni in alcune delle particelle vocali:¹¹⁸ si tratta ancora una volta di Cipriani [Lorenzo], di Montani [Pietro], di Pavia [nome d'arte di Vincenzo Andenna], che ricoprivano rispettivamente i ruoli di Blondello, Florestano e Soldato.¹¹⁹

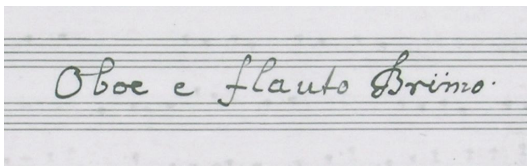
Sempre rimanendo sugli elementi estrinseci deve essere evidenziato un dato singolare, che riguarda le fonti manoscritte dell'oboe e flauto. Si tratta di due fascicoli che riportano sulla prima carta l'indicazione "Oboe e flauto primo" e "Oboe e flauto secondo".

¹¹⁷ Che come è noto all'epoca aveva funzioni di direttore dell'esecuzione: per l'evoluzione del "mestiere" di direttore d'orchestra vedi per la storia della conduzione orchestrale vedi ADRIANO BASSI, *La musica e il gesto*, Milano, Cristian Marinotti Edizioni, 2000, pp. 77-89.

¹¹⁸ FRAMMENTI 124, cc. 12r, 19r, 20r, 28r, 30r, 46r, 70r.

¹¹⁹ A c. 30r indicazione del personaggio e dell'interprete, Florestano - sig. Montani; cfr. anche CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa fino al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991-1994, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764 - 1823*, a cura di Roberto Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, 2 voll., FRANCESCA BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique al teatro Arciduciale di Monza 1778-1795*, Lucca, LIM, 2002.

FRAMMENTI 112.1, c. 147r, particolare.



All'interno dei due fascicoli parte vi sono numeri musicali scritti per l'oboe ed altri scritti per il flauto; confrontando le fonti manoscritte con la partitura francese a stampa ho verificato che tali indicazioni trovano riscontro nell'orchestrazione originale di Grétry;¹²⁰ è molto probabile che le parti dei due flauti fossero eseguite dagli stessi oboisti, così com'era pratica comune all'epoca.¹²¹ Un confronto tra i manoscritti monzesi e le parti a stampa francesi mostra le marginali divergenze tra le due fonti, segnalate in grassetto. Di particolare rilievo quelle che riguardano non la distribuzione delle parti, ma l'orchestrazione: in II/3 l'anonimo musicista che ha adattato la musica di Grétry per Monza ha aggiunto una parte di Oboe II; in III/1 è introdotta ex novo una parte di flauto che non esiste nell'originale francese, il cui contenuto musicale è mutuato in gran parte da quello dei violini I; infine in III/4 viene soppresso l'ottavino e al suo posto integrata una parte di oboe.

Tab. 7. Schema della distribuzione delle parti di oboe, flauto e ottavino nelle fonti a stampa francesi e nei mss. monzesi.¹²²

PARTI A STAMPA FRANCESI		PARTI MANOSCRITTE DI MONZA	
<i>Flauto e oboe I</i>	<i>Flauto e oboe II</i>	<i>Oboe e flauto I</i>	<i>Oboe e flauto II</i>
I ATTO		I ATTO	
Ouverture: oboe, al Larghetto passa al flauto fino alla fine. ¹²³	Ouverture: oboe.	Ouverture: oboe, al Larghetto passa al flauto.	Ouverture: oboe.

¹²⁰ Seppur con alcune divergenze di cui si dà notizia di seguito.

¹²¹ Vedi DAVIDE DAOLMI, *Uncovering the origins of the Milan Conservatory: the French model as a pretext and the fortune of Italian opera*, in *Musical Education in Europe, (1770-1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges*, a cura di Michael Fend - Michel Noray, 2 voll., Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, I, pp. 103-124, da cui sappiamo che ancora ad inizio Ottocento al Conservatorio di Milano l'insegnamento del flauto e dell'oboe erano accorpatis nella stessa classe. È comunque certo che la prassi di un unico esecutore per il flauto e l'oboe era comune alla *Comédie-Italienne*: cfr. DAVID CHARLTON, *Orchestra and Chorus at the Comédie-Italienne*, in *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, Aldershot - Brookfield USA - Singapore - Sydney, Ashgate, 2000, pp. 87-108..

¹²² In grassetto le divergenze tra le parti a stampa francesi e i mss. di Monza.

¹²³ Non così nella partitura a stampa francese, che prescrive che gli oboi tornino a suonare insieme a misura 38.

I/1¹²⁴: tace	I/1: flauto	I/2: flauto	I/2: tace
I/2: flauto	I/2: flauto trav.	I/3: flauto	I/3: flauto
I/3: oboe	I/3: oboe	I/4: oboe	I/4: oboe
I/4: flauto solo	I/4: non lo indica, suppongo flauto come indicato nella partitura a stampa.	I/5: flauto	I/5: flauto
I/5: tace assente	I/5: fl. trav. solo assente	I/6: flauto	I/6: tace
I/6: flautino¹²⁶	I/6: oboe	I/7: flauto II	I/7: flauto I¹²⁵
I/8 (9): oboe	I/8 (9): fl. trav.	I/8. oboe e flautino	I/8: tacet (oboe)¹²⁷
		I/9: flauto	I/9: oboe
II ATTO		II ATTO	
II/1 flauto	II/1 flauto	II/1: flauto¹²⁸	II/1: flauto¹²⁹
II/2: oboe	II/2: oboe	II/2: oboe	II/2: oboe
II/3: oboe solo ¹³⁰	II/3: tace	II/3: oboe	II/3: oboe
II/4: oboe	II/4: oboe	II/4: oboe	II/4: oboe
II/5: oboe	II/5: oboe	II/5: oboe	II/5: oboe
III ATTO		III ATTO	
III/1: oboe	III/1: oboe	III/1: oboe	III/1: due parti, una di flauto solo, cc. 183r-183v, una di oboe secondo, c. 184r
III/2: oboe	III/2: oboe	III/2: oboe	III/2: non indicato, ipotizzo oboe
III/3: oboe, flautino nella danza	III/3: oboe, flautino nella danza	III/3: oboe e ottavino ¹³¹ ; oboe di nuovo nel Minuetto	III/3: oboe e ottavino ¹³² ; oboe di nuovo nel Minuetto
III/4: oboe	III/4: flautino	III/4: oboe	III/4: oboe

¹²⁴ Riporto la numerazione dei numeri musicali così come sono nella parti a stampa francesi e nei mss. monzesi, divergente tra le due fonti.

¹²⁵ L'indicazione Flauto I e Flauto II è presente nei mss.

¹²⁶ Ovviamente si tratta dell'ottavino: si trascrive mantenendo la definizione presente nelle fonti.

¹²⁷ Nella sostanza non cambia nulla dalla versione francese, in cui abbiamo due parti separate per Ottavino e Oboe; probabilmente il copista ha scritto una sola parte per comodità e per risparmiare e tempo e carta.

¹²⁸ Come quella a stampa del flauto II.

¹²⁹ Come quella a stampa del flauto I.

¹³⁰ Così nella parte staccata a stampa: nella partitura francese a stampa gli oboi sono invece indicati all'unisono.

¹³¹ Nel *ronde*.

¹³² Nel *ronde*.

Dal confronto delle parti vocali¹³³ con la partitura francese si ricavano indicazioni precise su di una pratica all'epoca molto diffusa: quella della trasposizione di alcune parti vocali per adattarle alle capacità e all'estensione degli esecutori. Nello caso specifico del *Riccardo* si tratta di I/4, abbassato di un tono da la a sol maggiore, di I/6, abbassato di mezzo tono da mi a mib maggiore, di III/1, abbassato di un tono da la a sol maggiore, di III/2, abbassato di un tono e mezzo, da sib a sol maggiore e da re a si maggiore.¹³⁴

Tab. 8. Sezioni trasportate

SEZIONI DELLE PARTI STRUMENTALI	CORRISPONDENZA CON LA SEZIONE DEL LIBRETTO	INCIPIIT LETTERARIO
ATTO I		
4	Scena 4	<i>Come? Per ordine di chi tu dici?</i>
6	Scena 7	<i>Una benda copre i rai</i>
ATTO III		
1	Scena 1	<i>Parlarle subito, deggio, fratelli</i>
2	Scena 4	<i>Sì cavalieri, sì prigioniere</i>

La numerazione delle sezioni musicali, in linea con la prassi dell'epoca, non ricalca quella delle scene nel libretto del Carpani - alcune scene contengono infatti solo dialoghi - e come si potrà notare dallo schema seguente, le ultime scene del II atto sono raggruppate, dal punto di vista strettamente musicale, in un più generico finale d'atto.

Tab. 9. Correlazione tra le sezioni musicali del set delle parti orchestrali e le scene nel libretto adattato dal Carpani.

SEZIONI DELLE PARTI STRUMENTALI	SEZIONE DEL LIBRETTO	INCIPIIT LETTERARIO
ATTO I		
1 ¹³⁵	Scena 1	<i>Cantiamo, cantiamo, compagni il bel giorno</i>
2	Scena 2	<i>Non è il ballar che piacemi</i>
3	Scena 3	<i>Oh Riccardo, oh mio buon re</i>

¹³³ E di quelle strumentali ove siano assenti.

¹³⁴ Il Quintetto Atto II è diviso in due sezioni, una prima di 78 misure in sol maggiore, una seconda di 53 misure in re maggiore.

¹³⁵ Nel numero 1 delle parti d'orchestra il coro dei villani segue, senza soluzione di continuità, la breve ouverture.

4	Scena 4	<i>Come? Per ordine di chi tu dici?</i>
5	Scena 5	<i>Favellar seco temo così</i>
6	Scena 7	<i>Una benda copre i rai</i>
7	Scena 8	<i>Bella pace, amiche genti</i>
8 ¹³⁶	Scena 9	<i>strumentale</i>
9	Scena 10	<i>Che il gran turco Saladino</i>

ATTO II

1 ¹³⁷	Scena 1	<i>strumentale</i>
2	Scena 2	<i>Se di tutti in abbandono</i>
3	Scena 4	<i>Mi tormentava un dì febbre cocente</i>
4 - Terzetto	Scena 5	<i>Presto di', sai tu chi è</i>
5 - Finale Atto II ¹³⁸	Scena 6	<i>Pel sì poco che m'hai detto</i>
	Scena 7	<i>Ab di lui pietà, signori</i>

ATTO III

1 - Terzetto	Scena 1	<i>Parlarle subito, deggio, fratelli</i>
2 - Quintetto	Scena 4	<i>Sì cavalieri, sì prigioniere</i>
3 - Finale terzo	Scena 7	<i>Il comandante mentre si balla</i>
[3 bis] ¹³⁹	Scena 8	<i>E frich, e froch, e zïch, e zoch</i>
4 - Finale Assalto al castello	Scena Ultima (9)	<i>Mia dolce contessa</i>

La collazione delle parti orchestrali dell'adattamento monzese con la partitura francese a stampa da cui sono state ricavate conferma quanto già si ricavava dal libretto, ovvero che, al contrario di quanto affermato dal Carpani nell'*Avvertimento del traduttore*:

Intatta si è ben conservata la musica... [...] ... per la prima volta si è voluto tradurre il testo poetico di un'opera senza cambiare la musica di una battuta.

nonché dal Giornale enciclopedico di Milano¹⁴⁰

¹³⁶ È l'aria suonata col violino, che Blondello suona per provare che la dama sopraggiunta sia realmente Margherita, l'amata del re Riccardo. Corrisponde alla musica delle scene VII^e e IX^e della partitura francese da cui sono tratti i manoscritti, ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY, *Richard Cœur de lion*, Paris, chez Houbat, gravé par Huguet, [ca. 1785].

¹³⁷ È un'introduzione strumentale al II atto.

¹³⁸ Per completezza di informazione si è voluto riportare, oltre al numero ordinale della sezione musicale, l'indicazione della forma così come è indicata nelle parti del set orchestrale.

¹³⁹ Si tratta delle musiche strumentali dei balli che uniscono senza soluzione di continuità le due scene in cui è diviso il terzo atto.

Quest'operetta ingegnosamente tradotta dal francese, e conservante l'original sua musica [...].

nella versione del *Riccardo* adattata per la rappresentazione monzese l'intervento del poeta non si è limitato ad una semplice traduzione in italiano del libretto, ma si è spinto fino al dover far apportate significative varianti anche musicali. Le parti orchestrali contengono infatti la musica dell'aria aggiunta per la Contessa, - numero I/7 delle parti strumentali, I, 8 del libretto - in forma di fogli sciolti verosimilmente aggiunti dopo la prima redazione dei fascicoli.

FRAMMENTI 112.1, ms. del violino I primo, Aria della Contessa, c. 10r.

Violino Primo

No. 7. Aria
Atto Primo

Un poco Largo

per ricoverarci

Flauti

Segue Lib:

¹⁴⁰ DASCIA DELPERO, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1772-1797) e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia della musica a Milano*, «Fonti musicali italiane», 4, 1999, pp. 55-111.

L'aria aggiunta della Contessa, la cavatina d'esordio "Bella pace amiche genti", è la variante più evidente apportata al libretto originale di Michel-Jean Sedaine da Giuseppe Carpani nel suo lavoro di traduzione. Dal punto di vista drammaturgico questa sezione, che si configura come una vera e propria aria di sortita, si giustifica quasi certamente con la necessità di rendere più equilibrata la distribuzione dei numeri tra i vari personaggi, redistribuendo le parti vocali secondo le convenzioni in uso nell'opera italiana, dando così maggior rilievo al personaggio della Contessa rispetto alla versione francese. Le fonti presentano tonalità d'impianto divergenti, infatti alcune parti dell'aria sono scritte in fa maggiore, (corni, violini I primo e secondo, violino II primo, viole, basso) mentre altre in re maggiore (flauti, ancora nel basso in un bifoglio sciolto alla fine del fascicolo), rendendo difficile individuare la tonalità in cui l'aria è stata concepita e presumibilmente eseguita; nella redazione dell'edizione si è comunque fatta una scelta di cui si dà giustificazione in apparato critico.

Nel capitolo I.3, pp. 23-24, ho già esposto le varianti riferite alle danze nel terzo atto: purtroppo la musica del minuetto (es. 2) che interrompe il *ronde* dei villani è incompleta, in quanto è assente la parte del violino I. La giga è sostituita da altra giga (es. 3), e così anche la contraddanza, a cui subentra un'altra contraddanza (es. 4); il *valse* che nella versione francese chiude la sequenza delle danze non ha una danza che lo sostituisca.

Es. 2. Minuetto



Es. 3. Giga



Es. 4. Contraddanza



Va infine segnalata la presenza di una sezione strumentale conclusiva in 6/8 al Coro finale del terzo atto, purtroppo mutila in quanto mancante delle parti dei violini primi e dei fagotti.

Es. 5. Coro finale¹⁴¹



La descrizione della fonte, per quanto sintetica, non può non riportare un ulteriore elemento che potrebbe rivelarsi sostanziale per ricostruire l'avvenimento particolare della messa in scena monzese del *Riccardo Cor di Leone*: alla fine dei fascicoli del set orchestrale si trovano 8 composizioni strumentali a cui il copista ha posto l'intestazione "Concerto".¹⁴² Non vi sono indizi che consentano una attribuzione certa delle musiche, ma il fatto che si tratti di danze, mi spinge a ipotizzare una eventualità, per quanto azzardata: che si tratti delle musiche per il secondo ballo *Le gelosie villane*.¹⁴³ L'ipotesi è tutta da verificare, ma se comprovata farebbe sì che la fonte del *Riccardo Cor di Leone* custodita presso la Biblioteca Estense Universitaria si configuri, perlomeno per il set orchestrale, come una importante e ben conservata testimonianza di un esclusivo avvenimento storico-musicale.

¹⁴¹ Si da la definizione presente sui manoscritti orchestrali.

¹⁴² La mano è la stessa del copista che ha redatto questa sezione musicale, altra rispetto a quella del copista a cui si deve la compilazione delle parti d'orchestra del *Riccardo*.

¹⁴³ Si veda il libretto della rappresentazione monzese, a p. 15, dove è presente anche l'indicazione dell'inventore e «compositore de' balli» Antonio Mariani. L'omonimo dramma giocoso di Giuseppe Sarti su libretto di Tommaso Grandi era stato messo in scena nello stesso Teatro Arciduciale nel 1784.

Criteri di edizione della partitura

Principi generali

Il testo base per l'edizione della partitura sono i manoscritti delle parti orchestrali e delle parti vocali (queste ultime mutilate) conservati a Modena, Biblioteca Estense Universitaria (I-MOe, segnatura FRAMMENTI 112.1-2, FRAMMENTI 124), redatti per la rappresentazione monzese del 1787. Quando i manoscritti riportano lezioni divergenti di difficile risoluzione si è fatto riferimento al dettato della coeva partitura francese a stampa da cui sono ricavate le parti, e alle parti d'orchestra a stampa, rispettivamente I-MOe MUS. C 98.1 e MUS C 98.2-12, ANDRÉ ERNESTE MODESTE GRETRY, *Richard Cœur de lion*, Paris, chez Houbat, gravé par Huguet, [ca. 1785].

Gli interventi operati sul testo base sono riconducibili alle categorie che seguono.

- **Estensione.** Le indicazioni riportate in una o più parti strumentali, ma con tutta evidenza comuni ad altre parti con identica struttura ritmico-melodica, vengono estese senza nessuna segnalazione in Apparato critico, e senza l'impiego di segni diacritici. L'intervento viene invece segnalato con evidenza grafica o dandone segnalazione in Apparato critico se riguarda strumenti appartenenti a famiglie diverse, ovvero se le prescrizioni che si decide di estendere sono carenti sulla fonte stessa. Gli stessi criteri guidano l'estensione di modelli interpretativi e prescrittivi desunti da ripetizioni di passi identici che alla prima apparizione ne erano privi.
- **Eguaglianza.** Quando due o più passi appaiono essenzialmente identici nella struttura ritmico-melodica ma recano indicazioni interpretative divergenti, dopo aver valutato attentamente le eventuali ragioni della discordanza, si procede ad eguagliare i passi, riferendo in Apparato critico i motivi che hanno portato a scegliere una versione piuttosto che l'altra, ovvero a conservare la discrepanza. Nel caso di differenze incongrue fra i valori delle note di strumenti diversi osservati nell'ambito di uno stesso accordo, tali valori

vengono eguagliati dandone segnalazione in Apparato critico. Se la divergenza riguarda parti vocali e strumentali si valuta caso per caso l'opportunità di eguagliare o conservare la testimonianza del manoscritto, dandone comunque segnalazione in Apparato critico.

- **Integrazione.** Le integrazioni editoriali evidenziate graficamente sono indicate attraverso parentesi, di tratteggio. Quando il motivo dell'integrazione non risulti facilmente o immediatamente comprensibile, se ne dà ragione in Apparato critico. Nel caso in cui le fonti siano mancanti di una parte vocale o strumentale, si dà una integrazione ricostruita le cui motivazioni si danno in Apparato critico; nel tal caso, trattandosi di lunghe estensioni, non si adotta il corpo minore, ma se ne dà evidenza con una nota a piè di pagina all'inizio del brano.
- **Correzione.** Se l'errore è manifesto o ammette un'unica possibilità di emendazione, non si fa uso di caratteri grafici o Note critiche. Se invece l'errore è meno ovvio o consente diverse soluzioni, ovvero i manoscritti presentano passaggi confusi, lacunosi, difficilmente leggibili, le correzioni vengono evidenziate e giustificate in Apparato critico.

Ordinamento della partitura, nomi degli strumenti, stanghette di battuta, numerazione delle battute

L'edizione adotta la disposizione moderna delle parti vocali e strumentali: nell'ordine legni, ottoni, voci soliste, coro, archi. Tali famiglie sono raggruppate per mezzo di una parentesi quadra posta sulla sinistra; una parentesi aggiuntiva raggruppa i violini I e II. L'organico di ciascun brano è dato al completo nel primo sistema, poi si ottimizza la partitura nascondendo i pentagrammi degli strumenti o delle voci che tacciono per un intero sistema. Le parti degli strumenti a fiato sono trascritte su un unico pentagramma. La tonalità degli strumenti traspositori è sempre indicata sotto il nome dello strumento.

Le abbreviazioni¹⁴⁴ utilizzate per gli strumenti sono le seguenti:

Ottavino: Ott.

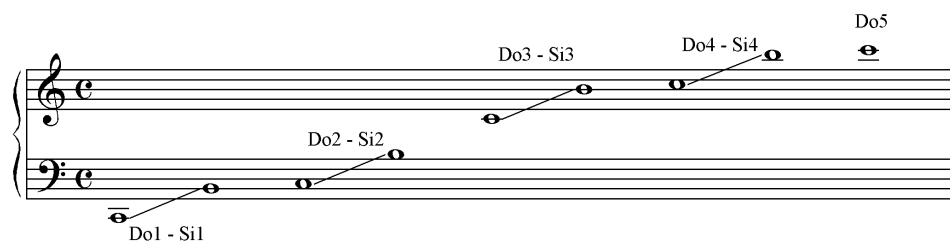
¹⁴⁴ Nelle note critiche non viene utilizzato il punto fermo dopo le abbreviazioni dei nomi degli strumenti.

Flauto: Fl.
 Oboe: Ob.
 Fagotto: Fag.
 Corno: Cor.
 Violini I: Vni. I
 Violini II: Vni. II
 Viole: Vle.
 Violoncelli e Contrabbassi: Bassi

Per permettere una lettura più agevole del corposo Apparato critico ho scelto di indicare i nomi degli strumenti delle fonti in minuscolo corsivo.

I , **II** ecc. si riferiscono al primo, secondo ecc. tempo della misura.

Le note musicali sono citate seguendo lo schema sotto esposto:



I nomi dei personaggi che sostengono le parti vocali sono abbreviate alle prime tre lettere.

Ciascuna parte vocale è assegnata ad un apposito pentagramma, anche nel caso in cui il copista, per esigenze di spazio, riporti sullo stesso pentagramma le parti di due o più personaggi.

Le stanghette di battuta sono continue¹⁴⁵ all'interno della stessa famiglia di strumenti, e si interrompono tra un gruppo e l'altro. Fanno eccezione le parti vocali per non intralciare il testo verbale.

Si numerano le prime misure di ogni sistema di famiglia strumentale o vocale.

¹⁴⁵ Anche negli spazi tra i pentagrammi.

Chiavi, estensione e strumenti traspositori

Gli eventuali mutamenti di chiave all'interno di una parte vengono conservati nella esatta posizione in cui si trovano nei manoscritti. Per gli strumenti traspositori si è conservata la grafia originale (con le parti dei corni prive dell'armatura di chiave). Le voci sono trascritte in notazione moderna: le parti in chiave di soprano trascritte in chiave di violino, quelle in chiave di tenore riprodotte con la chiave di sol ottavizzata. Le chiavi originali presente nei manoscritti sono descritte per ciascun brano nell'Apparato critico.

Un caso particolare è quello che riguarda il personaggio di Blondello. Le fonti manoscritte riportano lezioni divergenti: infatti alcune particelle sono scritte in chiave di basso, altre in chiave di tenore.¹⁴⁶ Ho quindi proceduto alla esame di elementi che potessero appoggiare una scelta in merito. Dall'esame dell'estensione di Blondello ho verificato che l'estensione corrisponde a quella di un moderno baritono, vedi la tavola seguente.

Tab. 10. Estensione vocale di Blondello

NUMERO MUSICALE	ESTENSIONE
I/3	Do2-Mi3
I/4	La1-Sol3
I/6	Si1-Mi3
I/9	Do#2-Mi3
II/3	Sol2-Sol3
II/4	Mi2-Fa3
II/5	La1-Fa3
III/1	Sib1-Mi3
III/2	La1-Mi3
III/3	La1-Fa3
III/4	La1-Mi3

¹⁴⁶ Come nella partitura a stampa francese utilizzata come riferimento.

Ho riscontrato dai repertori¹⁴⁷ che l'artista che ha interpretato il ruolo di Blondello aveva voce di basso.¹⁴⁸ Lorenzo Cipriani aveva agito nel 1787 al Teatro alla Scala di Milano nel ruolo di Don Arbatano ne *Le trame deluse* di Domenico Cimarosa su libretto di Giuseppe Maria Diodati, di Pancrazio ne *I viaggiatori felici* di Pasquale Anfossi su libretto di Filippo Livigni, di Tita in *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler, libretto di Lorenzo da Ponte; Cipriani aveva inoltre già agito a Monza, nel 1785 in *Il Barbiere di Siviglia* ossia *la Precauzione inutile* di Giovanni Paisiello,¹⁴⁹ ripresa a Monza con la presenza dello stesso cantante nel 1787. Sempre a Monza, e sempre nel 1787, anno in cui canta il ruolo di Blondello nel *Riccardo*, agisce ne *Una cosa rara*, titolo rappresentato lo stesso anno alla Scala di Milano nella stagione d'autunno, e ne *Le nozze di Figaro* nella versione "a due mani" di W.A.Mozart e A.Tarchi.

I riscontri ottenuti mi hanno convinto a trascrivere la parte di Blondello in chiave di basso, secondo l'uso moderno della notazione per tale tipo di voce, dando notizia delle chiavi originali presenti nelle fonti in Apparato.

Rigo musicale, gambe delle note, travature

La direzione dei gambi delle note segue l'uso moderno: così, per le note collegate da travatura o per gli accordi con una gamba in comune, la direzione è data dalla prevalenza delle note al di sotto o al di sopra della terza linea del pentagramma. Nel caso di bicordi a distanza di seconda con gamba unica, la nota più grave è scritta a sinistra dell'altra; se invece il bicordo ha le gambe separate, la posizione delle due note è invertita. Quando strumenti scritti sullo stesso pentagramma presentano andamento polifonico distinto, si utilizzano gambe singole per ciascuna linea melodica; nelle parti del coro ciascuna nota ha sempre una propria gamba, anche quando le voci procedono omoritmicamente. Se un'intera frase è all'unisono e il copista impiega le doppie gambe, queste vengono sostituite dalla locuzione "uniti".

¹⁴⁷ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa fino al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991-1994; *Teatro alla Scala: Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del suo aprimento ad oggi*, Milano, Giacomo Pirola, 1862.

¹⁴⁸ Come si vedrà subito di seguito, agiva come basso buffo.

¹⁴⁹ Ruolo non individuabile dai repertori; in *Teatro alla Scala: Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del suo aprimento ad oggi*, cit. si trova indicato come buffo insieme a Carlo Rovedini nella stagione autunnale del 1787. Sempre dalla stessa *Cronologia* risulta che Cipriani aveva agito come buffo nelle stagioni estiva ed autunnale del 1785.

Un caso particolare è quello delle viole, che secondo le consuetudini dell'epoca erano divise in due sezioni. Spesso quando eseguono note doppie il copista usa gambe distinte per ogni parte. Poiché non risulta sempre agevole stabilire se e quando tale grafia sia da intendere come la prescrizione “divisi”, ovvero risponda ad un criterio regolare e costante, essa è stata trattata coerentemente con quanto precisato sopra: si rendono con gambe distinte soltanto le parti che si muovono con andamento polifonico (o con valori di durata differenti). Quando il manoscritto reca la prescrizione “divisi/e” si integra con “uniti/e” sempre tra parentesi quadre nel punto in cui si presume che la prescrizione venga a cessare.

Si sono conservati i collegamenti grafici originali tra gruppi di note (travature) quando portatori di una articolazione/fraseggio.

Alterazioni

Le alterazioni sono trattate secondo la consuetudine moderna. Nel caso di evidenti errori o mancanze queste sono emendate dandone segnalazione nell'Apparato critico.

Valori delle note

Nel caso di presenza di divergenze illogiche nei valori ritmici di parti strumentali simultanee, i valori vengono uniformati secondo il modello prevalente, o nel caso di figurazioni puntate (♩) più incisivo (♩): di queste correzioni si dà segnalazione in Apparato critico. L'intera battuta di pausa viene indicata dalla pausa di intero; si riportano nella versione presente sui manoscritti solo le pause frammentate in più valori ritmici che rispondono a precise esigenze espressive (ad esempio per indicare l'esatta collocazione di una corona). Le eventuali pause aggiunte non sono segnalate se l'integrazione è ovvia: diversamente se ne dà conto in Apparato critico.

Abbreviazioni

Tutte le abbreviazioni e gli accorgimenti introdotti per risparmiare tempo, carta e inchiostro da parte del copista vengono sciolti: la musica è, in linea generale, trascritta per esteso.

Le abbreviazioni utilizzate per indicare le note ribattute del valore di croma, semicroma, semibiscroma vengono sciolte, ad esclusione di quando indicano un tremolo non misurato.

Abbellimenti

Poiché non è sempre possibile stabilire il valore e il tipo di abbellimento (appoggiatura o acciaccatura) che precede la nota reale si è scelto di conservare la grafia originale, a meno che validi motivi non obblighino ad eguagliarla (come nel caso di passi identici che presentano abbellimenti divergenti): di questi ultimi casi si dà segnalazione nell'Apparato critico. Si è sempre integrata, senza darne segnalazione in Apparato critico, la legatura tra le notine delle acciaccature doppie o triple e la legatura tra la notina di abbellimento singola e la nota reale.

Indicazioni di tempo e dinamiche

Le indicazioni di tempo sono poste al di sopra del pentagramma superiore del primo sistema e del sistema degli archi. L'eventuale integrazione editoriale è posta tra parentesi quadre: se le indicazioni di tempo presenti nelle singole particelle orchestrali fossero più di una e quindi divergenti, si adotterà quella prevalente, dandone conto in Apparato critico.

Tutte le indicazioni agogiche e dinamiche sono state trascritte secondo l'uso moderno e collocate sotto i pentagrammi.

Si trascrivono solo le indicazioni dinamiche redatte in prima stesura, ovvero di mano del copista che ha prodotto i manoscritti: eventuali altre indicazioni di altra mano, poste quasi certamente in fase di preparazione dell'esecuzione sono segnalate in Apparato critico.

Le indicazioni dinamiche ed espressive poste nei manoscritti solo ad alcune parti strumentali vengono estese verticalmente agli strumenti della stessa famiglia che ne sono privi ma che mostrano andamento ritmico-melodico analogo, ovvero simultaneo; non sono invece estese alle parti vocali. Eventuali digressioni da quanto appena enunciato sono segnalate in Apparato critico.

Le indicazioni dinamiche mancanti in episodi che prevedono l'entrata differita dei vari strumenti sono aggiunte sulla base della dinamica generale vigente in

quel momento, tenendo conto dell'evoluzione dinamica dell'episodio. Quando nello stesso accordo sono riportate indicazioni divergenti, se queste non vengono attribuite a motivi logici o intenzionali, le parti vengono uniformate alla dinamica più accentuata (*pp* o *ff*) senza segnalazione in Apparato critico. Se al contrario la discordanza appare intenzionale o motivata da valide ragioni musicali, si conservano le indicazioni dinamiche diverse, ovvero, decidendo comunque di correggerle, si segnala l'intervento in Apparato critico. Nel caso coesistano due indicazioni di egual significato (per esempio il termine "crescendo" e il relativo segno grafico, la "forcella") se ne elimina una senza darne indicazione in Apparato critico.

Segni di articolazione e di fraseggio, gruppi irregolari

Le note delle parti degli strumenti divisi con gambe singole sono unite con due o più legature di valore, ma con una sola legatura di portamento o frase. Le parti corali distinte o quelle strumentali con gambe distinte recano invece una legatura di portamento e di frase per ciascuna linea melodica.

Non sempre il copista indica con precisione l'estensione delle legature di espressione e di frase, e questo rende problematico comprendere a quali raggruppamenti di note esse vadano riferite. Nel caso di divergenze nell'impiego di legature per passaggi analoghi, se si tratta di divergenze minime (ad esempio se il tratto finale della legatura termina prima del suo logico arrivo) si provvede ad estendere senza segnalazione in Apparato critico; allo stesso modo l'articolazione viene estesa a tutti i passi simili. L'estensione è automatica nel contesto della stessa famiglia strumentale, indicata in Apparato critico se estesa a strumenti o famiglie di strumenti diverse. Qualora non esista un modello univoco da estendere, si conserva la grafia originale o si procede all'integrazione con gli appositi segni tratteggiati.

Per quanto riguarda le legature nelle parti vocali non è sempre definito il confine tra le legature di carattere sillabico e quelle di carattere espressivo: si sono pertanto conservate le discontinue legature presenti nel manoscritto, estendendole alle parti che eseguono simultaneamente lo stesso disegno melodico. Le corone indicate in modo contraddittorio ai diversi strumenti sono eguagliate senza avvertimento in Apparato critico.

I gruppi irregolari, notati a volte in maniera imprecisa, sono stati trascritti aggiungendo il numero sopra o sotto secondo l'uso moderno. Eventuali legature poste sulle note del gruppo irregolare sono state conservate, potendo rivestire contestualmente funzioni di raggruppamento e di articolazione: dette legature sono state automaticamente estese agli strumenti della stessa famiglia senza indicazione in Apparato critico.

I punti di staccato sono aggiunti con parsimonia; le integrazioni o estensioni non ovvie sono segnalate in Apparato critico. Qualora siano presenti entrambi i segni di articolazione impiegati dal copista per indicare lo staccato (il punto semplice e il punto allungato), ovvero sia problematico distinguerne la natura, si sceglie di volta in volta il più logico o il prevalente. Per quanto riguarda l'estensione si seguono le norme già citate a proposito di altri segni di articolazione e legature.

Titoli, didascalie e testo poetico

I titoli sono desunti dai manoscritti, ovvero integrati tra parentesi tonde laddove elaborati o derivati da altre fonti, e i brani sono numerati progressivamente. Di ciascun brano si numerano le battute dalla prima completa; tale numerazione appare all'inizio di ogni accollatura e costituisce il riferimento per le annotazioni delle Note. Le didascalie o le indicazioni sceniche sono poste in tondo sopra il rigo dello strumento dal cui manoscritto si ricavano.

Nei casi di discordanza tra il testo del libretto e quello dei manoscritti musicali si è preferito quest'ultimo; eventuali divergenze tra più fonti manoscritte, e le scelte operate, sono riportate in Apparato critico. L'articolazione sillabica del testo vocale è stata realizzata attraverso brevi tratti di collegamento tra una sillaba e l'altra.

Dialoghi

Si integrano i dialoghi assumendoli dal libretto.

I/1, INTRODUZIONE

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 1r-3r, 42v-44r, 81v-83r, 112v-114r, 147v-148v, 171v-172v; FRAMMENTI 112.2 cc. 1v-2r, 18v-19r, 35v-36v, 41v, 43r-43v, 63v-64v.

Titolo: INTRODUZIONE¹⁵⁰ (E CORO)¹⁵¹

Organico:

Del I/1 sopravvivono solo le parti d'orchestra.

Oboe e flauto I, *Oboe e flauto*, cc. 147v-148v

Oboe e flauto II, *Oboe* cc. 171v-172v

Fagotto I, cc. 41v, 43r-43v

Fagotto II, cc. 35v-36v

Corno I [*in DO*], cc. 1v-2r

Corno II [*in DO*], cc. 18v-19r

Violino I primo, cc. 1r-3r

Violino I secondo, cc. 81v-83r


Violino II primo, cc. 42v-44r

Viole, cc. 112v-114r

Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, cc. 63v-64v

Integrazione della parte vocale.

In assenza di fonti vocali della versione monzese si è integrata la parte vocale assumendo la lezione musicale della partitura francese a stampa; ad essa è stato adattato il testo del libretto italiano, riportato più avanti, secondo i seguenti criteri:

53-59 Coro: si è adattata la prima quartina del coro dei paesani alla linea vocale operando la troncatura dell'ultima sillaba delle parole *Cantiamo*, riducendo così la parola da 3 a 2 sillabe, *Can-tiam*, per poterla adattare ritmicamente al dettato musicale consentendo di conservare la legatura di valore 

60-68 Coro: per trovare una soluzione ad un problema di carattere ritmico nell'adattamento della seconda quartina alla linea melodica si è intervenuti sulla parte musicale. La questione si è posta in quanto la traduzione in italiano di un testo francese fa sì che gli accenti tonici non si trovino sempre nella stessa posizione, e di

¹⁵⁰ Titolo proprio, presente nei mss. delle parti orchestrali.

¹⁵¹ Titolo elaborato.

conseguenza nell'adattamento musicale dei versi ho dovuto inevitabilmente valutare come far coincidere gli accenti ritmici metrici con quelli musicali. Si veda l'esempio, tratto dalla sinossi dei libretti, del coro introduttivo del Riccardo.

CHŒUR	Chantons, chantons, Célébrons ce bon ménage, Chantons, chantons, Retournons dans nos maisons. Sais-tu qué c'est demain Que le vieux Mathurin Refait son mariage ? Le fait est certain, Nous danserons demain, Nous boirons du bon vin.	CORO	Cantiamo, cantiamo, compagni, il bel giorno s'affretti al ritorno co' plausi il bel dì. Sai tu che domani l'antico Marcone diventa garzone, le nozze rifà? Sì, certa è la cosa, piacevol, gustosa: doman, sì domani gran vin si berrà.
-------	---	------	---

I versi 6, 8 e 10 del libretto francese presentano una accentuazione che ben si adatta all'andamento ritmico della melodia, in crome di 6/8, con inizio anapestico



- 6 - Que le **vi**eux Ma-thu-**rin**
8 - Le fait **est** cert-**ain**,¹⁵²
10 - Nous boi-**rons** du bon **vin**.

Viceversa i versi 5, 7 e 9 presentano una accentuazione irregolare che serve a permetterne l'adattamento alla musica:

- 5 - Sais-tu **que** c'est de-**main**
7 - Re-fait **son** ma-ri-**age** ?
9 - Nous dan-**se**-rons de-**main**,

Carpani traduce gli *hexasyllabes* in senari, che presentano tutti l'accento secondario nella medesima posizione, la seconda sillaba: pertanto la cadenza ritmica muta da anapestica a dattilica. Per adattare questo ritmo a quello della melodia ho dovuto sopprimere una nota dell'anacrusi, e aggiungere una nota alla fine della melodia, facendo in pratica slittare in avanti di una croma l'attacco della linea vocale.



- 5 - Sai **tu** che do-**ma**-ni
6 - l'an-**ti**-co Mar-**co**-ne

¹⁵² Questo verso, essendo formato di sole cinque sillabe, rende ancor più complicata la questione: nemmeno il confronto con la partitura francese ne chiarisce la modalità di esecuzione. Ritengo comunque accettabile l'ipotesi che in questo caso la prima sillaba non cominciasse in ritmo anapestico, ma in anacrusi sulla terza croma, lasciando una pausa sulla seconda croma come respiro.

7 - di-ven-ta gar-zo-ne,
7 - le noz-ze ri-fà.¹⁵³

Carpani traduce la seconda e la terza strofa di tre versi in due quartine, sfruttando la reiterazione dei versi 9 e 10 «*Nous danserons demain, Nous boirons du bon vin*» sulla musica di misure 66-69. Così facendo Carpani ricrea la simmetria tra testo musicale e testo poetico: la terza strofa corrisponde, dal punto di vista della melodia, con l'inizio della seconda, differentemente dalla lezione della partitura francese, in cui la seconda strofa comincia una misura prima: l'inizio della melodia e della quartina coincidono¹⁵⁴. Si vedano come esemplificazione di quanto enunciato gli esempi seguenti.

Esempio 6: misure 52-65 della partitura a stampa francese.

The musical score for Example 6 consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (Coro) and a piano line (Orchestra). The vocal line is in French, and the piano line is in G major. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano line. The first system (measures 52-57) is labeled 'a + prima strofa (quartina)'. The second system (measures 58-61) is labeled 'b' and 'Seconda strofa (terzina)'. The third system (measures 62-65) is labeled 'b\'' and 'Terza strofa (terzina)'. The lyrics are: 'Chan - tons, chan - tons, Cé - lé - brons ce bon mé - na - ge, Chan - tons, chan - tons, Re - tour - nons dans nos mai - sons, Sais - tu que c'est de - main Que le vieux Ma - thu - rin Re - fait son ma - ri - a - ge? Le fait est cer - tain, Nous dan - se - rons de - main, Nous boi - rons du bon vin'.

¹⁵³ Carpani, qui come in altre parti del libretto, sembra prediligere la quartina metastasiana, con l'ultimo verso tronco.

¹⁵⁴ Questo è un segnale che indica che probabilmente Carpani ha lavorato soprattutto sulla partitura più che sul libretto.

Esempio 7: misure 52-65 dell'edizione integrata col testo musicale e verbale.

52 a + prima quartina
Coro
Can - tiam, can - tia - - mo, com - pa - gni il bel gior - no s'af - fret - ti al ri -
Orchestra
Can - tiam, can - tia - - mo, com - pa - gni il bel gior - no s'af - fret - ti al ri -

58 b + seconda quartina
Coro
tor - - - no co' plau - si il bel di. Sai tu che do - ma - ni l'an - ti - co Mar -
Orchestra
tor - - - no co' plau - si il bel di. Sai tu che do - ma - ni l'an - ti - co Mar -

62 b' + terza quartina
Coro
co - ne di - ven - ta gar - zo - ne, le noz - ze ri - fà? Sì, cer - ta è la co - sa, pia - ce - vol, gu -
Orchestra
co - ne di - ven - ta gar - zo - ne, le noz - ze ri - fà? Sì, cer - ta è la co - sa, pia - ce - vol, gu -

65

68-75 Sandrina: si è adattato il testo del libretto al dettato musicale troncando la parola *martire* in *martir*, riducendo le sillabe da 3 a 2 per adattarle ritmicamente alla melodia. Sono state reiterate le parole *Che crudo martir* a misura 71 per affinità della linea melodica con quella di misura 70. A misura 74 è ripetuto *che fammi*, per analogia con la formula ritmico-melodica.

75-83 Coro: essendo dal punto di vista musicale una reiterazione delle misure 60-68 ho adattato al testo musicale le due quartine tradotte dal Carpani seguendo gli stessi criteri già enunciati.

CORO Sandrina, domani
 l'antico Marcone
 ritorna garzone,
 le nozze rifà.

Sù, ridi, ragazza,
 saltella, schiamazza:
 doman, sì domani
 gran vin si berrà.

96-104 Coro: la lezione mutuata dalla partitura francese mostra una sezione corale che è la seconda reiterazione del contenuto musicale di misure 60-68. Non esistono però, sia nel libretto francese, sia nel libretto carpaniano, i versi di questa sezione¹⁵⁵. La soluzione adottata è stata di prendere come riferimento ultimo la partitura francese a stampa, e verificato che il testo corrisponde quasi integralmente ai versi 5-10 del libretto francese ho deciso di adattare per analogia i versi 5-12 del libretto italiano, seconda e terza quartina del Coro, trascrivendoli in corsivo per segnalare in maniera riconoscibile che si tratta di una integrazione editoriale.

128-136 Marcone e Mengotta: si sono adattati i versi al dettato musicale mutuato dalla partitura a stampa francese senza modifiche sostanziali.

136-151 Coro: dal punto di vista musicale è la reiterazione dall'attacco del Coro (misure 53-68); anche in questo caso i libretti non riportano i versi per questa sezione. Dal confronto con la partitura a stampa francese si evince che sono utilizzati i primi 10 versi del libretto francese, per cui per analogia ho adattato al testo musicale i primi 12 versi (le prime 3 quartine) del libretto italiano, trascrivendoli in corsivo.

Interventi operati sul testo musicale

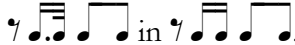
1-2 Oboe I, **I**: corretta la lezione del ms., da  a 

1-4 Oboi I e II: si integra con legatura di frase mutuando la formula del Fag II. Si integra inoltre tra parentesi quadra l'indicazione *sf* mutuandola dai Vni I e II.

1-9 Vni I e II: sono state estese ed eguagliate le indicazioni di coloritura e dinamica.

5-6 Vle: ho corretto l'articolazione divergente presente nel manoscritto delle *virole* sopprimendo le legature tra la quinta e sesta semicroma e la nona e decima semicroma per eguaglianza col disegno degli altri archi; la versione così corretta concorda con la lezione della partitura francese a stampa da cui sono state tratte le parti.

¹⁵⁵ Cfr. nota 85 della edizione sinottica dei libretti.

6 Corni I e II, **III**: è stata corretta la formula ritmica  in ,

eguagliandola alle formule precedenti; così è anche nella partitura a stampa francese.

10-11 Vle: si estende alla linea melodica della seconda viola la legatura di portamento dal Fagotto II.

12-13 Vle: si estende la legatura come nel modello dei fiati.

13 Vni I e II: il ms. del *violino I primo* presenta una forcilla di crescendo chiusa, che non ha senso dal punto di vista musicale. Infatti l'appoggiatura vorrebbe al limite un diminuendo, prescrizione che si è integrata estendendola ai Vni II. Per la lezione del ms. vedi l'esempio che segue.

Es. 8, FRAMMENTI 112.1, c. 1r, misura 13



14: si conserva la divergenza delle legature tra i fiati e i Vni I e II e le Vle, riproducendo la lezione dei mss.

15 Fl, Ob II, Fag I, Vle: si integra la legatura tra Do# e Do, assumendo la lezione della partitura a stampa francese.

16-17 Vle: come misure 10-11.

18-19 Vle: come misure 12-13.

19 Vni I e II: come a misura 10.

21 Flauto e Oboe II: si corregge il valore della nota da  a .

22-25: Fagotto I Re2, Fagotto II La2.

25 Flauto: si mantiene la lezione del manoscritto con la corona anticipata rispetto agli altri strumenti, che concorda con quella della partitura a stampa francese.¹⁵⁶

26 Vni II **I**: si mantiene la lezione del ms. con la doppia acciaccatura, pur se divergente rispetto a quella dei Vni I e a quella della partitura a stampa da cui è stata ricavata la versione monzese.

26-27 Vle: come misure 10-11.

31 Fl, Ob, Fag I, Vle, **I**: come misura 15.

¹⁵⁶ Si segnala che nel ms. del *violino I primo* a questa misura c'è un'indicazione "Oboe".

32-33 Vle: come misure 10-11.

29 e 35 Vni I e II: come misure 13 e 19.

37 Corni, **II**: si mantiene il valore della nota come nei mss.

38 Flauto e Oboe: anche se la partitura a stampa francese indica “2 oboi col violino I e II”, ho rispettato la fonte manoscritta mantenendo la parte al flauto. Ciò concorda anche con la parte stampata francese del Flauto e Oboe I;¹⁵⁷ Corno I, **II**: si corregge il valore del Sol4 da ♯ a ♮, eguagliando al Corno II e alla lezione della partitura a stampa francese.

60 tutti: si estende per analogia senza [] l’indicazione dinamica *p* presente a misura 75, che reitera questa sezione. L’estensione è più ammissibile se si considera che si viene da un disegno melodico assai differente con dinamica *f*, e che la tessitura degli strumenti dell’orchestra si abbassa improvvisamente. Si corregge inoltre il raggruppamento delle prime tre crome sciogliendo la prima dalla seconda e la terza, come nei Vni I.

60-67 Vni I: è stato esteso il segno di articolazione del punto allungato a tutto il passaggio; l’articolazione è inoltre stata estesa alle parti dei Vni II e delle Vle per eguaglianza della struttura ritmico melodica. Ho scelto inoltre di estendere il punto allungato, sempre per il criterio di eguaglianza della struttura ritmico melodica, alla famiglia dei legni. Si segnala che i mss. dei *vni I primo e I secondo* presentano la prescrizione 8^{va}, non presente nella partitura a stampa francese, che ho scelto di non conservare nell’edizione.

66 Corno II: si corregge il valore della nota uniformando al Corno I.

68 Flauto e Oboe II, **I**: senza nota di arrivo sia nei mss. che nella partitura francese a stampa.

75: si estende l’indicazione di dinamica *p* dal Flauto agli altri strumenti che presentano eguale struttura ritmico-melodica.

75-82: per eguaglianza col modello ritmico-melodico delle battute 60-75 si è estesa l’articolazione punto staccato allungato dai Vni II ai Vni I e alle Vle, oltre che ai legni. Si è mantenuta la divergenza con il modello di battute 60-67, in cui la prima croma manca del punto, presente invece sulla prima croma di misura 75.

¹⁵⁷ Cfr. Capitolo III.1, p. 90, nota 130.

75-82 Vni I: i mss. dei *violini I primo e I secondo* presentano la prescrizione 8^{va}, che si è scelto di non conservare in questa edizione in quanto non presente nella partitura a stampa francese.

83: si estende l'indicazione dinamica *f* presente negli archi e al Fagotto II a tutti i fiati.

85 Vni I, **II**: si estendono la legature e le articolazioni presenti nelle misure 83-84 per analogia.

83-85 Flauto e Oboe II: si estendono senza [] le legature e le articolazioni dei Vni I; Vni II: si integrano le legature di portamento nei salti di ottava discendente per analogia con battuta 84, Vni I.

88 Vni I e II: si integrano i punti allungati mutuando per analogia da misura 83.

95 Fagotti, Corno I: si corregge la durata della nota rispettivamente da ♩ a ♩ , e da ♩ a ♩ .

96-103 Vni I e legni: si estende per analogia con i modelli l'articolazione staccato allungato presente nei Vni II; Vni I: i mss. dei *violini I primo e I secondo* presentano la prescrizione 8^{va}, che si è scelto di non conservare in questa edizione in quanto non presente nella partitura a stampa francese.

104 Fl, Ob II, Fag I: si estende per analogia l'indicazione dinamica *f* presente nelle parti dei Vni, Vle e Bassi.

104-107 Bassi e Fagotti: si estendono le prescrizioni mutate dal ms. delle *viole*.

110-111 Vle: si corregge la lezione del ms. delle *viole*, riportata di seguito, sopprimendo le prescrizioni dinamiche che risultano incoerenti con il discorso musicale del flauto, oboe e dei violini e la lezione della partitura a stampa introducendo le prescrizioni dinamiche mutate dalle misure 106-107. Viceversa si mantengono le articolazioni del ms.: lo schema risultante si estende ai bassi e a fagotti, così come per le misure 104-107. Per agevolare un confronto con quanto operato si riporta di seguito la lezione del ms. delle *viole*.

Es. 9, misure 109-111 del ms. delle viole, FRAMMENTI 112.1, c. 113r.



112: si integra tra [] l'indicazione dinamica *p* in quanto la disposizione degli strumenti mostra un evidente cambio del piano sonoro e dinamico, che gli esecutori dell'epoca eseguivano probabilmente senza bisogno di indicazioni accessorie; si giustifica così la presenza dell'indicazione dinamica *f* a misura 116, presente nei manoscritti di tutte le parti escluse quelle del fagotti, a cui è stata estesa nell'edizione.

128 Flauto, Oboe II, **I**: correggo il valore da \bullet a \bullet . uniformando ai Fagotti.

136: si estende la dinamica *f* presente negli archi a tutti i fiati.

143: si integra in tutti gli strumenti la dinamica *p* per analogia con i modelli eguali. Si giustifica così inoltre la presenza della prescrizione dinamica *f* a misura 151.

143-150: si integra per analogia con i modelli eguali l'articolazione punto staccato allungato nei Vni I e II e nei legni. È palese che le misure 143-174 sono la reiterazione delle misure 94-127, con una divergenza, conservata, nelle Viole, Bassi e Fagotti tra le misure 108-111 e le misure 155-158.

151 Vni II: si estende per analogia l'indicazione dinamica *f* presente nelle altre parti degli archi. La stessa prescrizione si estende a tutti a tutti i legni ad esclusione del Fagotto II che presenta nel ms. l'indicazione a misura 152.

151-158 Vle, Bassi, Fagotti: si estende il modello di misure 104-111.

175: si estende ai legni la dinamica *p* presente ai Corni e agli archi.

175-Fine Flauto e Oboe II: così la disposizione nelle parti manoscritte, con la parte melodica all'oboe II.

179 Fiati: così nelle parti manoscritte. Integro con linea tratteggiata la lezione dei Violini I e II e delle Viole.

180 Ob I: si corregge la lezione del ms. \bullet \sim \bullet \bullet \bullet con la lezione della partitura a stampa francese. Integro per analogia del modello melodico nel Fag I e nelle Vle.

185: si integra tra [] a tutta l'orchestra l'indicazione *perdendosi* presente nei mss. dei violini I primo e secondo; Oboe I, **II**: si estende la notina uniformando ai Vni I.

I/2, CAVATINA

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 3v, 44v, 83v, 114r, 148v, FRAMMENTI 112.2, c. 65r.

Titolo: CAVATINA¹⁵⁸, (COUPLET DI GIANNINO)¹⁵⁹

Organico:

Del I/2 sopravvivono solo le parti d'orchestra. La parte del Flauto si ricava dalla particella di oboe e flauto I (FRAMMENTI 112.1 c. 148v).

Oboe e flauto I, *Flauto*, c. 148v

Oboe e flauto II, *tacet*

Fagotto I, *tacet*

Fagotto II, *tacet*

Corno I *tacet*

Corno II *tacet*

Violino I primo, c. 3v

Violino I secondo, c. 83v

Violini II, c. 44v

Viole, c. 114r

Contrabbassi e violoncelli, *Bassi* c. 65r

Integrazione della parte vocale.

Si è integrata la parte vocale mutuando la lezione musicale della partitura francese a stampa utilizzata per la redazione della versione monzese; ad essa è stato adattato il testo del libretto secondo i seguenti criteri:

3: ripetizione dell'incipit «*Non è il ballar*» su figurazione ritmico-melodica affine all'incipit musicale.

6: ripetizione delle parole *in cor* per permettere la corrispondenza sulla nota coronata della parola *sta* con cui termina il secondo verso.

9-10: ripetizione della parola *allor* per permetter l'adattamento del quarto verso alla frase musicale; il portamento sulla sillaba *se-* di *seno* concorda con la versione francese, in cui il portamento è sulla sillaba *mê-* di *même*.

14-15: è replicato il quinto verso sulla reiterazione della formula ritmico-melodica.

¹⁵⁸ Titolo proprio, presente nei mss. delle parti orchestrali.

¹⁵⁹ Titolo elaborato.

19-22: si ripetono le parole *beltà* e *vedrai* con funzione rafforzativa e conclusiva; la struttura melodico-armonica mostra due episodi cadenzali importanti, il primo con cadenza sospesa V-IV, il secondo con cadenza perfetta V-I, sulle sillabe *-tà* e *-drai*.

Di seguito i versi cantati da Giannino.

Non è il ballar che piacemi,
 ma Sandra in cor mi sta:
 quella manina morbida
 allor m'accosto al seno,
 poi pian pianino parlasi...

Orbo meschin,
 pietà mi fai:
 tanta beltà
 tu non vedrai.

Interventi operati al testo musicale

1 Flauto, Vni I, Vle, **I**: si estende per analogia il punto allungato dai Vni II.

3-4 Flauto: si conserva la lezione divergente da quella dei Vni I per quanto riguarda le legature di portamento, che paiono adattarsi meglio al fraseggio della parte vocale che si integra. Si integrano inoltre tra [] le indicazioni dinamiche *fp* per affinità col modello delle Vle; Vni I e II: la lezione dei manoscritti, non riscontrata nella partitura a stampa francese, mi pare complessa e artificiosa per l'epoca. Il gioco delle dinamiche dei Vni I potrebbe comunque giustificarsi se si considerano le prescrizioni dinamiche nel contesto sonoro configurato dai *fp* delle Vle e dei Bassi. Ritengo invece che le prescrizioni indicate nel ms. del *violino II primo* *f* e *p* a misure 4 e 5 vadano interpretate come un *fp* (o al limite *sf*) sulla appoggiatura. Lascio all'esecutore la scelta di avvalersi della proposta dell'edizione o della versione dei mss., che si dà di seguito.

Es. 10, misure 3-5 dei mss. dei violini I primo e II primo, FRAMMENTI 112.1, cc. 3v, 44v.

7 Archi, **III**: dopo la cesura dovuta al punto di fermata si integra tra [] l'indicazione dinamica *p* come continuazione del contesto sonoro preesistente.

12-14: si integra tra parentesi quadra l'indicazione di dinamica *p*; così facendo si ottiene di fornire al Flauto, che ricomincia a suonare, una prescrizione dinamica, oltre a richiamare tutti gli altri strumenti ad un preciso contesto sonoro. L'integrazione è motivata da una probabile analogia tra la dimensione sonora che così risulta e il contenuto del verso adattato alla musica, «*poi pian pianino parlasi*».

12-16 Flauto e Vni I: si mantiene l'articolazione presente nei manoscritti estendendo il punto allungato al La3 dei Vni I, **I**.

14: si estende a tutti gli strumenti l'indicazione dinamica *smorzando* presente nel solo manoscritto dei Bassi; Vni II: si corregge l'articolazione staccato allungato delle semicrome presente nel manoscritto del *violino II primo* con il modello delle Vle di battute 13-15.

16 Flauto, **I**: si estende l'indicazione dinamica *fp* per eguaglianza col modello ritmico-melodico dai Vni I.

17 Flauto, **I**: si estende l'indicazione dinamica *fp* per eguaglianza col modello ritmico-melodico dai Vni I; si estende la forcilla di diminuendo per analogia con il disegno melodico dei Violini I; si estende la lezione della doppia acciaccatura dei Vni I e II per il principio di eguaglianza, e per coerenza con quanto indicato nella partitura francese a stampa da cui sono ricavate le parti, *con i primi violini*.


18 Flauto, **I**: si estende l'indicazione dinamica *fp* per eguaglianza col modello ritmico-melodico dai Vni I; si estende la lezione della doppia acciaccatura dei Vni I e II per il principio di eguaglianza, e per coerenza con quanto indicato nella partitura francese a stampa da cui sono ricavate le parti, *con i primi violini*; Vle: si estendono la legatura e le indicazioni di dinamica *f* e *p* dai Bassi per eguaglianza della figurazione ritmico-melodica.



19 Vle: si estendono la legatura e le indicazioni di dinamica *f* e *p* dai Bassi per eguaglianza della figurazione ritmico-melodica.

20 Flauto, **I**: si estende l'indicazione dinamica *fp* per eguaglianza col modello ritmico-melodico dai Vni I; si estende la lezione della doppia acciaccatura dei Vni I e II per il principio di eguaglianza, e per coerenza con quanto indicato nella partitura francese a stampa da cui sono ricavate le parti, *con i primi violini*; Vle: si estendono per

eguaglianza le prescrizioni di dinamica *f* e *p* dai Bassi. Vle: si estendono per eguaglianza le prescrizioni di dinamica *f* e *p* dai Bassi.

21 Vni II, **I**: si mantiene la lezione del manoscritto del *violino II primo*, anche se divergente dal modello dei Vni I e del Flauto, integrando il segno di staccato allungato anche sulla terza croma, **I**, Sol3; Vle: si estendono per eguaglianza le prescrizioni di dinamica *f* e *p* dai Bassi.

22: si corregge il modello nel manoscritto del *violino I primo*,¹⁶⁰  con quello presente nei manoscritti del *violino I secondo*, *violino I primo* e *viola*, che riportano la lezione della partitura francese a stampa da cui sono tratte le parti. La lezione scelta si estende per eguaglianza della struttura ritmico-melodica al Flauto; si integra tra [] l'indicazione dinamica *pp* dei Bassi a tutti gli strumenti.

23 Violini I e I, **I**: si corregge il valore del Sol2 da  a . come per il Flauto, le Vle e i Bassi.



I/3, ARIA

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 4r-5r, 45r-45v, 83v-84v, 114v-115v, 148v-149v, 172v-173r; FRAMMENTI 112.2, cc. 2r-2v, 19r, 36v-37r, 43v-44r, 65v-66r.

Titolo: ARIA¹⁶¹ (OH RICCARDO, OH MIO BUON RE)¹⁶²

Organico:

Del I/3 sopravvivono solo le parti d'orchestra. Si è scelto di utilizzare e trascrivere anche il ms. delle *violenze* che reca una cancellatura a tutta pagina.

Oboe e flauto I, *Flauto*, cc. 148v-149v
 Oboe e flauto II, *Flauto*, cc. 172v-173r
 Fagotto I, cc. 43v-44r
 Fagotto II, cc. 36v-37r
 Corno I *in C basso [in DO basso]*, cc. 2r-2v
 Corno II *in C Sol Fa Ut [in DO basso]*, c. 19r
 Blondello [*in chiave di basso*]
 Violino I primo, cc. 4r-5r
 Violino I secondo, cc. 83v-84v
 Violino II primo, cc. 45r-45v
 Violenze, cc. 114v-115r
 Violoncelli e contrabbassi, *Bassi*, cc. 65v-66r

Rispetto alla versione della partitura a stampa francese le parti d'orchestra per l'allestimento monzese presentano alcune misure in più: si tratta di misura 30, con funzione di clausola; dell'introduzione di due misure (43-44) dopo la misura 41 della partitura a stampa francese, con funzione di chiusura e di ponte modulante alla nuova sezione; dell'aumento di due misure a partire da misura 46 dell'edizione ottenuta mediante il raddoppio dei valori di due misure (43-44 della partitura francese). Le misure in sovrappiù sono segnalate nell'edizione con una linea orizzontale tratteggiata.

Integrazione della parte vocale.

In mancanza di fonti monzesi si è integrata la parte vocale con la lezione di una fonte di altra origine. Tale fonte, conservata presso l'*Instituto da Biblioteca Nacional e do livro* di Lisbona, in un volume miscelaneo, P-Ln, F.C.R. ms. 288.21, pp. 168-196,¹⁶³ potrebbe riferirsi alla rappresentazione di Lisbona, Teatro Salvaterra, del 1792¹⁶⁴; di essa, di cui è sicura la derivazione dal materiale musicale preparato per l'allestimento

¹⁶¹ Titolo proprio.

¹⁶² Titolo elaborato, primo verso.

¹⁶³ Ho riportato gli estremi della paginazione in quanto il ms. non è cartulato ma paginato.

¹⁶⁴ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa fino al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991-1994.

monzese per la corrispondenza con le varianti quantitative esistente tra il materiale orchestrale monzese e la partitura a stampa francese, si sono conservate sia le note, sia i versi, anche quando questi presentavano delle divergenze con il libretto monzese.

Di seguito la sinossi dei versi del libretto francese, italiano e della partitura utilizzata come fonte: le divergenze tra la quest'ultima e il libretto di Carpani sono evidenziate in grassetto.

LIBRETTO ITALIANO

Oh Riccardo, oh mio buon re,
 quanta è mai la tua sventura!
 Più nessun di te si cura,
 più non cercasi di te.

Io sol spezzar vorrei
 le tue barbare catene,
 e il mio sangue a te donar:
 la sua dolce amica intanto
 Ah! qual pianto affogherà?

Oh Riccardo, oh mio buon re,
 quanta è mai la tua sventura!
 più nessun di te si cura,
 più non cercasi di te.

Se un amico o regnanti, bramate,
 nol cercate tra l'armi e la gloria,
 ma tra l'alme, che a bella pietate,
 dolcemente le muse educar.

Sa un buon cantore
 nodrire amore,
 e senza premio,
 senza speranza,
 sa la costanza
 fido serbar.

Oh Riccardo, oh mio buon re,
 quanta è mai la tua sventura!
 più nessun di te si cura,
 più non cercasi di te.

PARTITURA PORTOGHESE

Oh Riccardo, mio buon re,
 quant'è mai la tua sventura!
 Più nessun di te si cura,
 più non cercasi di te.

Io sol **vorrei spezzar**
le tue catene,
e te al soglio ridonar.
E la dolce amica, oh Dio!
 Ah! qual pianto affogherà?

Oh Riccardo, oh mio buon re,
 quanta è mai la tua sventura!
 più nessun di te si cura,
 più non cercasi di te.

Se un amico o regnanti, **cercate,**
 nol cercate tra l'armi e la gloria,
 ma tra l'alme, che a bella pietà,
del[]e candide muse educar.

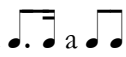
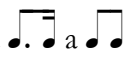
Sa un buon cantore
 nudrire amore,

 e la costanza
 sa conservar.

Oh Riccardo, oh mio buon re,
 quanta è mai la tua sventura!
 più nessun di te si cura,
 più non cercasi di te.

Oh Riccardo, oh mio buon re,
quanta è mai la tua sventura!
fuor di me nessun ti cura,
nessun muovesi per te.

Interventi operati al testo musicale

Levare di misura 1, Vni I e II: si corregge il ritmo da  a 

1 Flauti, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *sf* mutuata dai Vni I e II;

Fagotti, **III**: si estende la prescrizione dinamica *p*.

2 Flauti, Fagotti, Corni, **II**: si estende la prescrizione dinamica *f*.

3 Vni I e II, **IV**: si corregge il ritmo da  a 

4 Flauti, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *sf* mutuata dai Vni I e II;

Fagotti, **III**: si estende la prescrizione dinamica *p*.


5 Flauti, Fagotti e Corni, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f*.

7-10 Fiati: si estendono senza [] le prescrizioni dinamiche degli archi.

12, **I**, Flauti e Corni: si estende la prescrizione dinamica *f* mutuando la lezione dei Vni I e II e dei Bassi; Fagotti e Vle: si integra tra [] la prescrizione dinamica *f* per adattare al contesto sonoro.

28 Flauti, **I**: si integra la prescrizione dinamica *crescendo* per eguagliare alla lezione dei Vni I e II; Vni II: si estendono le legature di frase come nei Flauti, Vni I e come a misura 41 del ms. *del violino II primo*.

30 Flauto I e Fagotti, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f* dagli archi.

31 Fagotto II, **III**: si corregge integrando la  come per il Fagotto I, Vle e Bassi; Vni I, **IV**: si corregge la lezione del ms. del *violino I primo* eliminando i punti semplici di staccato, integrando con la legatura di portamento, così com'è la partitura a stampa francese.

32 Vni I: si mantiene la divergenza con i Flauti, così com'è la partitura a stampa francese.

33 Vni I, **IV**: corregge la lezione del ms. del *violino I primo* eliminando i punti semplici di staccato, integrando con la legatura di portamento, così com'è la partitura a stampa francese.

36 Bassi: si corregge la posizione della prescrizione dinamica da **I** a **III**

37, 39 Vni I e II: si corregge il ritmo da  a 

- 41 Flauti e Corni, **I**: si estende senza [] la prescrizione dinamica *p*; Flauti, **III**: si estende senza [] la prescrizione *crescendo* dai Vni I e II.
- 42 Flauti, **III**: si estende senza [] la prescrizione dinamica *f*; Vni I, **II**: si corregge il ritmo uniformando ai Vni II, così com'è la partitura a stampa francese.
- 45 Vni II: si anticipa la posizione della prescrizione dinamica *p* che nel ms. è a battuta 46, **II**, uniformando alla lezione della partitura a stampa.
- 57 Flauti, **III** - **IV**: si estendono senza [] le prescrizioni *p* e *crescendo*.
- 58 Flauti, Fagotto II, Vle, Bassi, **III**: si estende la prescrizione dinamica *f*.
- 59 **I**, Flauto II: si corregge il valore della nota da ♣ a ♢; Fagotti: si corregge il valore della nota da ♣ a ♢
- 63 Vni I e II: si integrano con segno tratteggiato le legature di portamento e di frase derivandole dal fraseggio del canto.
- 65: si integra tra [] la prescrizione dinamica *p* a tutta l'orchestra.
- 72 Vle: nel ms. la misura è erroneamente ritornellata.
- 74 Vle: si sopprime la prescrizione *f* presente nel ms.; Vle e Bassi: si introduce l'indicazione *crescendo* per preparare l'entrata *f* a misura 75.
- 74, Flauti e Fagotti, **IV**: si estende la prescrizione dinamica *f* mutuandola dagli archi.
- 75 Flauti e Fagotti, **III**: si estende la prescrizione dinamica *p* mutuandola dagli archi.
- 77 Flauti e Fagotti, **I** e **III**: si estendono le prescrizioni dinamiche *f* e *p* mutuandole dalla struttura ritmico-melodica degli archi.
- 82 Vni I: non si trascrive la prescrizione *p* presente nel ms. *del violino I primo*.
- 84 Flauti, Vni II, Vle e Bassi: si estende la prescrizione *crescendo* per eguagliare ai Vni I; Fagotto I: si estende la prescrizione *f* del Fagotto II; Corno II, **I** - **II**: si corregge il valore della nota da ♣ a ♢ uniformando al Corno I e alla partitura a stampa francese.
- 85 Flauti, **I**: si estende la prescrizione *f* dagli Archi; Fagotto I: si estende la prescrizione *sf* del Fagotto II; Corni: si corregge la prescrizione *fp* presente nei mss. in *sf* uniformando alla prescrizione dei Fagotti.
- 87 Flauti, Fagotto I, Corni, **I**: si estende la prescrizione *f*.

88 Flauti, **I**: si estende la prescrizione *p* dagli Archi.

89 Fagotto I, Corno I, **I**: si estende la prescrizione *p* per adattare al contesto sonoro generale.

90 Flauti, Corno I, **III**: si estende la prescrizione *crescendo*.

91 Flauti, Fagotti, Corno I, Vni I e II **I**: si estende la prescrizione *f*; Corno II **III**: si integra tra [] la prescrizione *f*.

96 Flauti, Fagotti, Corni, Vni II, Vle **I**: si estende la prescrizione *f*.

96-98 Flauti, Fagotti e Vle: si integra senza [] l'articolazione punto staccato allungato.

99: si integra tra [] la prescrizione *crescendo*.

100: si estende a tutta l'orchestra la prescrizione dinamica *ff* presente nel ms. del *violino I primo*.

102-103 Vni I: non si trascrivono i punti allungati di staccato sulle crome presenti nel ms. del *violino I primo*.

I/4, QUARTETTO ATTO I

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 6r-7r, 46r-47r, 84v-86r, 115v-116r, 149v-150r, 173v-174r; FRAMMENTI 112.2, cc. 2v, 4r, 19v, 37v-38r, 44v-45r, 66v-67r; FRAMMENTI 124, cc. 7r-11v

Titolo: QUARTETTO ATTO I¹⁶⁵ (COME PER ORDINE DI CHI TU DICHI¹⁶⁶)

Organico:

Del I/4 sopravvivono le parti d'orchestra e una particella vocale, mutila da misura 1 a misura 106.

Oboe flauto I, *Oboe*, cc. 149v-150r
 Oboe e flauto II, *Oboe*, cc. 173v-174r
 Fagotto I, cc. 44v-45r
 Fagotto II, cc. 37v-38r,
 Corno I [*in Sol*], cc. 2v, 4r
 Corno II [*in Sol*], c. 19v
 Loretta [*in chiave di Soprano*] cc. 7r-11v
 Villano (Mengotto) [*in chiave di Tenore*] cc. 7r-11v
 Blondello [*in chiave di Basso*] cc. 7r-11v
 Guglielmo [*in chiave di Basso*] cc. 7r-11v
 Violino I Primo, cc. 6r-7r
 Violino I Secondo, cc. 84v-86r
 Violino II Primo, cc. 46r-47r
 Violenze, cc. 115v-116r
 Contrabbassi e Violoncelli, *Bassi*, cc. 66v-67r

La musica dei manoscritti è trasportata un tono sotto rispetto la partitura a stampa francese.



Integrazione della parte vocale



Della parte vocale esiste una particella per 4 voci e basso purtroppo mutila: infatti riporta la musica solo da misura 107. Si propone una integrazione del testo,¹⁶⁷ mutuando le linee vocali dalla partitura francese a stampa, a cui si adattano i versi del libretto di Carpani confrontandoli con la distribuzione dei versi nella partitura a stampa francese secondo i seguenti criteri:



¹⁶⁵ Titolo proprio, presente nel ms. della partiturina vocale, FRAMMENTI 124, cc. 7r-11v.

¹⁶⁶ Titolo elaborato, tratto dai primi versi cantati.

¹⁶⁷ In corsivo.

18-25 Guglielmo: si adattano i versi «*Come per ordine di chi tu dici.*»; a misura 24, **I**, si trasformano le due  in una 

24-31 Mengotto: si adattano i versi «*Dico per ordine dell'illustrissimo, eccellentissimo Governator.*»; a misura 29, **I**, si divide la  in 

30-37 Blondello: si adattano i versi «*Ab se mai fosse quell'illustrissimo, di quel castello Governator.*», a misura 35, **I**, si divide la  in 

37-45 Guglielmo: si adattano i versi «*Non è boccon per un briccone, per un briccon di seduttur.*»

39-45 Mengotto: si adattano i versi «*Di consegnar la lettera, signor... perdono... disse mi*»; a misura 45 si uniscono le due semiminime a formare una minima.

46-51: si adattano i versi «*Ab se mai fosse di quel castello Governator.*»

46-52 Guglielmo: si adattano i versi «*Se ci ri-tor-ni, per te non c'è più gra-zia, mor-to ti sten-de-rò.*»

47-51 Mengotto: si adattano i versi «*Di consegnar la lettera, perdono più non tornerò.*»

53-70 Guglielmo: si adattano i versi «*E tu, se ci ritorni, per te non c'è più grazia. La mia figlia, non è boccone, mi vuole fare il signorone troppa grazia e troppo onor.*»

70-78 Mengotto e Blondello: si introducono i versi «*È stato il Governator.*», mutuandoli dalla partitura a stampa francese: in questo contesto assumono la funzione di bonaria presa in giro dell'adirato Guglielmo da parte dei due personaggi.»

72-78 Guglielmo: si introducono i versi «*Cosa mi fa il Governator.*»

79-84 Guglielmo: si adattano i versi «*Se ci ritorni, per te non c'è più grazia.* »

85-96 Mengotto: si adattano i versi «*Di consegnar la lettera signor perdon, più non ci tornerò.*»; Blondello: si adattano i versi «*Pace: non date, pace fratelli. Ehi non menate per carità.*»; Guglielmo: si adattano i versi «*Odi: mia figlia non è boccone, per un briccone di seduttur.*»

97-106: è la reiterazione delle misure 85-96: come consuetudine nei “concertati” si replicano la musica e il testo, così com'è anche nella partitura francese a stampa. Si pone però un problema: Guglielmo a misure 107-108¹⁶⁸ canta le parole *ti farò*, non

¹⁶⁸ Sono le prime misure presenti nella particella vocale.

presenti nel libretto tradotto da Carpani. Non avendo altre testimonianze che possano dirimere la questione si sceglie di replicare il testo delle misure 85-96, sempre in corsivo, lasciando alle misure 107-108 le due versioni del testo.

Di seguito la sinossi dei versi italiani e francesi.

WILLIAMS	Quoi ! De la part du gouverneur !	GUGLIELMO	Come? Per ordine di chi tu dici?
GUILLOT	C'est de la part du gouverneur !	MENGOTTO	Dico per ordine dell'illustrissimo, eccellentissimo Governorator.
BLONDEL <i>à part.</i>	Ah ! Si c'étoit ce gouverneur.	BLONDELLO	Ah se mai fosse quell'illustrissimo, di quel castello Governorator. (<i>da sé</i>)
GUILLOT	Il m'a dit de lui remettre Cette lettre.		
WILLIAMS	Ma fille écoute un séducteur ! Non, ma Laurette N'est pont faite Pour amuser le gouverneur. Et toi, et toi, Si tu reviens, c'est fait de toi.	GUGLIELMO	Odi: mia figlia non è boccone, per un briccone di seduttur.
GUILLOT	Ce n'est pas moi Qui rivendrais, non, sur ma foi.	MENGOTTO	Di consegnar la lettera signor... perdono... dissemi, più non ci tornerò.
WILLIAMS	Dis, dis à ce gouverneur Que ma Laurette N'est poin faite Pour écouter un séducteur ! Monsieur, monsieur le gouverneur Me fait en ce jour trop d'honneur.	GUGLIELMO	Se ci ritorni, perfido, per te non c'è più grazia, morto ti stenderò. Hai capito? La mia figlia per colui non è boccone, mi vuol fare il signorone troppa grazia e troppo onor.
BLONDEL <i>à part.</i>	Ah ! Si c'étoit le gouverneur De ce château : Dieux, quel bonheur !	BLONDELLO	Pace: non date, pace fratelli. Ehi! Non menate, per carità.
GUILLOT	Mais c'est monsieur le gouverneur.		
WILLIAMS	Eh ! Que me fait ce gouverneur, Oui sur ma foi, Prends garde à toi. Et toi, si jamais tu revois	GUGLIELMO	E tu se colgoti, (<i>a Lauretta, che esce</i>)

	(<i>a Laurette qui parôit.</i>)		
	Ce séducteur,		col seduttore,
	Tu sentiras		con queste mani
	Si dans mon bras		t'acconcerò.
	Il est ancor quelque vigueur.		
BLONDEL	Si je pouvois, Ah ! Quel bonheur !		
	(<i>a part</i>)		
	Mes bon amis, ne frappez pas !		
	Point de débats !		
	La Paix, la Paix, point de débats !		
LAURETTE	Mon père, hélas !	LAURETTA	Padre credetemi,
	Je ne vois pas		padre vel giuro,
	Le gouverneur.		siate sicuro
			mai mi parlò.
			Son figlia tenera,
			la vostra bramo,
			altra non amo,
			felicità.
		GUGLIELMO	Tanta non chiedoti
			felicità.
BLONDEL	Ah ! si c'étoit ce gouverneur,		
	Ah ! Quel bonheur !		
	Mes bons amis,		
	Soyez unis :		
	Ah ! Point de siel !		
	La Paix du ciel ;		
	Point de débats,		
	Ne frappez pas.		
	Ah ! Si c'étoit ce gouverneur (<i>a</i>		
	<i>part.</i>)		

Interventi operati al testo musicale

1 Oboi I e II, **III**: si integra tra [] l'indicazione dinamica *f* mutuandola dai Vni I e II.

2 Corni I e II, **I**: si estende l'indicazione dinamica *f* mutuandola dai Fagotti.

2-7 Viole: si estende per analogia l'articolazione staccato allungato presente nei Bassi e nei Fagotti I e II.

10-16 Viole e Bassi: si estende il punto allungato presente nelle misure 8-9.

19 Violini II, **I**: si integra tra [] l'indicazione dinamica *p* per adeguare al contesto sonoro.

19-36 Fagotto I: si integra l'articolazione presente nel Fag II, in cui si estende per analogia il segno di staccato allungato da misure 19-22 fino a misura 36.

19-36 Bassi: si estende per analogia l'articolazione punto allungato da misure 19-21 fino a misura 36 nei Bassi; Vle: si integra l'articolazione punto allungato per affinità del disegno con i Bassi.

31 Vni I: si estende l'articolazione punto allungato per affinità del disegno con Vle e Bassi.

37 Corni I e II, Vni II e Violen. **I**: si estende tra [] l'indicazione dinamica *f* dei Fagotti I e II, Vni I e Bassi per analogia del contesto e della disposizione.

39 Corni I e II: si aggiunge un la₂ in corpo minore, per eguagliare il modello di misure 43-44; l'entrata dei corni a misura 40 risulterebbe fonicamente squilibrata.

39 e 43: i mss. del *violino I primo* e dei *contrabbassi e violoncelli* presentano una lezione che non è riportata in nessuno degli altri manoscritti, con una prescrizione dinamica *p* che mal si inserisce nel contesto; tali prescrizioni non risultano nemmeno nella partitura francese a stampa. Si è scelto di non trascriverle conservando l'ambito dinamico *f*. Si dà di seguito esemplificazione della possibile alternativa redatta integrando tra parentesi quadra agli altri strumenti le prescrizioni presenti nei due mss. citati.

Es. 11. Misure 37-43, Quartetto I Atto.

The musical score for measures 37-43 of the Quartetto I Atto is presented in a standard orchestral layout. It includes staves for Oboi I e II, Fagotti I e II, Corni I e II in Sol, Violini I, Violini II, Violen., and Bassi. The score is marked with dynamics *f*, *p*, and *[p]*. The word "insieme" is written above the Oboe and Bassoon staves. The score shows a complex rhythmic and dynamic interplay between the instruments.

51 Fagotto II, **I**: si estende l'indicazione dinamica *p* come nel Fag I.

53, **I**: si estende l'indicazione dinamica *f* ai Fagotti, ai Corni e ai Vni II.

57 Vle: si integra per analogia del disegno melodico l'articolazione staccato corto come per i Vni I e II.

69 Vni I: si corregge la lezione del ms. del *violino I primo*, unica parte a presentare a misura 69, **I**, l'indicazione di dinamica *f*, posponendo l'indicazione di una misura per farla concordare con la lezione comune a tutte le altre fonti.

74: il ms. del *violino I primo* presenta la reiterazione della prescrizione di dinamica *f*, che non si trascrive perché si considera non coerente con il contesto. Il modello che inizia a misura 70 e termina a misura 78 è simile a quello precedente di misure 37-45 (una quarta sotto) pertanto ritengo che si possano applicare le considerazioni espresse precedentemente per le misure 39 e 43 per analogia della struttura ritmico-melodica.

76: non si trascrive la prescrizione dinamica *p* presente nel ms. del *violino I primo* perché non coerente con il contesto. Vedi anche la nota per le misure 39 e 43.

85-88: si tratta di uno dei punti più confusi, sia per la carenza di prescrizioni nelle fonti, sia per le divergenze esistenti tra le testimonianze stesse. La scelta editoriale ha dovuto necessariamente tener conto della lezione della partitura a stampa francese, utilizzata nel lavoro di edizione come una sorta di antigrafo¹⁶⁹. Il manoscritto delle *violenze* presenta infatti una prescrizione che contrasta con quella dei Fagotti I e II e dei Bassi (mis. 85 *p*, mis. 86 *f*, ripetuta a misure 87-88), che ho corretto uniformando alla lezione dei fagotti e dei bassi tra parentesi quadra. Ho inoltre integrato ai Fagotti I e II, misure 86 e 88, l'indicazione *sfz* presente nel manoscritto dei Bassi: ho ritenuto corretto riportare la prescrizione delle fonti monzesi pur se divergenti da quella della partitura francese, *sf*. La prescrizione dinamica dei Fagotti I e II, Vle e Bassi *fa* misura 85 è stata estesa tra parentesi quadra agli oboi, ai corni e ai Vni II. Ho scelto di conservare la lezione presente nelle fonti del *violini I primo e secondo*, con la prescrizione *p* a misura 85 e 87. Ho invece corretto la prescrizione delle misure 86 e 87 del Vno I primo *f* e del Vno I *sfz* uniformandola a quella presente negli altri strumenti. Per quanto riguarda i Vni II ho corretto la prescrizione *sf* a misure 86 e 88 con *sfz*, per analogia con quanto prescritto alle violenze e bassi.

89, **I**: si estende l'indicazione dinamica *p* dai Vni I e Bassi a tutti gli altri strumenti. Tale prescrizione è presente nei mss. dei *fagotti*, del *violino II primo* e delle *violenze* nella reiterazione del modello che inizia a misura 101; la stessa prescrizione è inoltre

¹⁶⁹ So che il termine non è esatto, ma non riesco ad individuare un altro termine più corretto.

presente nella partitura a stampa francese. Così facendo si corregge inoltre la lezione del ms. del *violino II primo*, in cui l'indicazione *p* è a misura 90.

96, **I**: ho integrato di mio pugno fuori [] con la prescrizione *f*, uniformando alla lezione della partitura francese a stampa.

97-108: essendo la reiterazione delle misure 85-96 si sono operati gli stessi interventi descritti per le misure reiterate.

101 Oboi I e II, **I**: si estende l'indicazione dinamica *p*.

108, **I**: è la reiterazione della misura 96, si integra l'indicazione *f* per i motivi già esposti.

114 Viole, **I**: si estende la prescrizione dinamica *p* dai Bassi.

118 Corni I e II, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f* dai Fagotti I e II.

120, **I**: si estende la prescrizione *fz* dai Vni II a tutta l'orchestra.

121 Oboe I e Vni II, **I**: si estende la prescrizione dinamica *p* per analogia col disegno dei Vni I.

122 Vle e Bassi, **I**: si integra fuori [] la prescrizione dinamica *p*.

126 Oboi II e II, Corni I e II, **I**: si integra fuori [] la prescrizione dinamica *p*.

136 Oboi II e II, Corni I e II, **I**: si estende per attinenza con il contesto sonoro la prescrizione dinamica *f*.

138 Vni II, **I**: si corregge la lezione del manoscritto del *violino II primo*, che riporta la prescrizione *f*, eguagliando agli altri strumenti.

138-143, **I**: si estendono le prescrizioni dinamiche presenti nei mss. del *violino I primo* e dei *contrabbassi e violoncelli* a tutta l'orchestra.

150, **I**: si estende la prescrizione *p* dall'Oboe I all'Oboe II e ai Vni I.

154, **I**: si estende la prescrizione *p* dall'Oboe I all'Oboe II e ai Vni I.

164-174: si tratta della reiterazione alla quinta giusta inferiore dello schema misure 97-107, con alcune piccole varianti ritmiche nei Fagotti e nei Bassi. Si correggono le prescrizioni dinamiche del modello reiterato, ad esclusione dell'Oboe I, che mutua le prescrizioni dei Vni I.

175-192: essendo la ripetizione della struttura ritmico-melodica di misure 146-163 si completano le indicazioni insufficienti con le prescrizioni del modello che viene reiterato.

193-197 è la reiterazione delle misure 164-167; si completano le prescrizioni, ove mancanti, mutuandole dal modello reiterato.

I/5, CAVATINA

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 8r-8v, 48r-48v, 86v-87r, 117v, 150v, 174v; FRAMMENTI 122.2, cc. 39r, 45r, 67v; FRAMMENTI 124 cc. 2r-2v.

Titolo: CAVATINA¹⁷⁰, (FAVELLAR SECO TEMO COSÌ¹⁷¹)

Organico:

Del I/5 sopravvivono le parti d'orchestra e la particella vocale di Laretta
(FRAMMENTI 124 cc. 2r-2v).

Oboe e flauto I, *Flauto I*, c. 150v

Oboe e flauto II, *Flauto II*, c. 174v

Fagotto I, c. 45r

Fagotto II, c. 39r

Laretta [*in chiave di Soprano*], cc. 2r-2v

Violino I primo, cc. 8r-8v

Violino I secondo, cc. 86v-87r

Violino II primo, cc. 48r-48v

Viole, c. 116v

Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, c. 67v

Il testo vocale

A misura 44 c'è una incongruenza tra la parte vocale e le parti orchestrali. Infatti nella parte vocale la corona è sul battere del **II**, Re4, mentre le parti dell'orchestra mostrano la fermata su **I**. Ho creduto in questa edizione di adottare il criterio di rispettare il più possibile, quando presente, la parte vocale, per cui ho corretto il posizionamento della corona nelle parti orchestrali. Ritengo comunque utile proporre una possibile alternativa che rispetti la lezione dei mss. dell'orchestra, mutando da misura 43 a misura 45 la parte vocale sul modello del dettato della partitura a stampa francese; questa versione mi sembra inoltre “suonare” meglio.

Di seguito si dà illustrazione dell'intervento proposto e l'esempio musicale risultante.

¹⁷⁰ Titolo proprio, presente nel ms. della particella vocale.

¹⁷¹ Titolo elaborato, è il primo verso cantato.

43: ho adattato le parole «*Ab, di notte*», che non fanno parte del testo cantato del libretto, ricalcando la lezione della partitura a stampa francese, in cui si trovano le parole «*Ab ! La nuit !*», integrazione al libretto francese con l'ultima esclamazione di Laurette prima dell'attacco della parte cantata: ho creduto ammissibile procedere per l'integrazione con lo stesso metodo, pur modificando leggermente il testo (da «*La notte. Ab!*» a «*Ab, di notte*».)

44-46: in questo caso ho provveduto ad adattare parole che non fanno parte del libretto italiano, traducendo liberamente il verso con cui riprende, nel libretto francese, la prima parte. Liberamente perché per rispettare il dettato musicale della partitura a stampa francese ho tradotto solo la parte del verso riportato in partitura, «*Pourquoi lui parler la nuit !*», con «*Perché a lui parlar così*» e non con «*Perché a lui parlar la notte*», che avendo una sillaba in più avrebbe costretto ad aggiungere una nota sul secondo quarto di misura 47.

Di seguito la sinossi dei versi italiani e francesi e l'esempio musicale proposto.

LAURETTA	Favellar seco temo così. Troppo già m'agita se parla il di. Mi dice che m'ama, sua bella mi chiama, e il core mi batte né dir so perché. Poi dolce la mano, mi stringe sì umano: che a tanta dolcezza quest'alma si spezza, mal regger mi so. Fuggirlo prometto, poi forza non ho.	LAURETTE	Je crains de lui parler la nuit, J'écoute trop tout ce qu'il dit ; Il me dit : «Je vous aime !» Et je sens, malgré moi, Je sens mon cœur qui bat, Et je ne sais pourquoi. Puis il prend ma main, il la presse Avec tant de tendresse, Que je ne sais plus où j'en suis, Je veux le fuir, mais je ne puis. Ah ! Pourquoi lui parler la nuit ! &
----------	--	----------	--

Es. 12. Misure 43-47, Cavatina, versione alternativa.

Flauto I

Lauretta
Ah, di notte! Per-chè a lui par - lar co - sì.

Violini I

Violini II

Viola

Bassi

p

Inoltre deve essere fatto notare che nella particella i versi tradotti da Carpani non sono stati utilizzati così come sono nel libretto, ma rielaborati: di seguito una tavola con le due versioni.

Tavola sinottica dei versi della cavatina “Favellar seco temo così”: si sono rese in grassetto le parti e le parole che divergono rispetto al testo del libretto.

VERSI DEL LIBRETTO

LAURETTA Favellar seco
temo così.
Troppo già m'agita
se parla il dì.
Mi dice che m'ama,
sua bella mi chiama,
e il core mi batte
né dir so perché.
Poi dolce la mano,
mi stringe sì umano:
che a tanta dolcezza
quest'alma si spezza,
mal regger mi so.
Fuggirlo prometto,
poi forza non ho.

VERSI DELLA PARTICELLA VOCALE

LAURETTA Favellar seco
temo così.
Troppo già m'agita
se parla il dì.
Mi dice che m'ama,
sua bella mi chiama,
e il cor mi batte qui.
[verso assente]
Poi dolce la mano,
mi stringe sì umano:
che a tanta dolcezza
quest'alma si spezza,
mal regger **si può**.
Vuò fuggirlo,
ma non so.
Perché di notte!

Interventi operati al testo musicale

2: si estende senza [] per analogia del disegno melodico la prescrizione *p* dai Vni I e II al Flauto I.

3-4: si eguagliano le articolazioni punto allungato dai Vni I al Flauto I e ai Vni II che riportano una lezione divergente con il punto semplice, ricostituendo così la lezione della partitura a stampa francese.

6 Flauto II: si estende per analogia del disegno melodico la prescrizione *p*.

7-8: si eguagliano le articolazioni punto allungato dai Vni I ai Flauti I e II e ai Vni II, che riportano invece una lezione divergente con il punto semplice; la stessa articolazione punto allungato si trova anche nella partitura a stampa francese.

8 Vle: si integra l'articolazione punto allungato dai Bassi; tale articolazione è presente anche nella partitura a stampa francese.

9: si integra ai Flauti I e II, ai Vni II e alle Vle il punto allungato presente nei mss. dei *violini I primo e secondo* e dei *contrabbassi e violoncelli*.

10-12 Flauto I: si estendono la doppia forcilla e la piccola forcilla di *crescendo* a misura 12 per analogia del disegno melodico con quello dei Vni I e II.

11 Vni I e II: si corregge la prescrizione *f* in *fp* così come nel manoscritto dell'*oboe e flauto I* e come è nei mss. degli stessi tre strumenti nella reiterazione a misura 53. La prescrizione, assente nella partitura francese, trova inoltre una sua giustificazione se messa in relazione alle forcelle di crescendo e diminuendo.



13 Flauto I, Vni I e II, [I]: si corregge il valore della nota da \bullet a $\bullet\bullet$, così com'è nella lezione analoga di misura 55 e nella partitura a stampa francese.

14 Flauto II: si integra tra parentesi quadra l'indicazione dinamica *mf* per indicare il contesto dinamico sonoro di riferimento.

19 Vni I e II: si corregge la prescrizione *f* con *fp* per eguagliare misura 11.

21 Flauto I e Vni II, [I]: si corregge il valore della nota da \bullet a $\bullet\bullet$, come già emendato a misura 13.

25: si integra al Flauto I e agli archi la prescrizione dinamica *p*; per analogia con le parole *Poi dolce la mano* del verso cantato da Lauretta si aggiunge al Flauto I l'indicazione *dolce* tra parentesi quadra.

27 e 29 Flauto I: si corregge il valore della notina da  a , come a misura 29 e nella partitura a stampa francese presa come riferimento.

37-40 Flauto I: si integra l'articolazione punto allungato come per i Bassi, concordando così con la lezione della partitura a stampa francese.

45-51: è una reiterazione di misure 3-9, per cui si estende l'integrazione delle prescrizioni insufficienti con gli stessi criteri precedentemente indicati.

52-54: è una reiterazione di misure 10-12, da cui si estendono le prescrizioni delle forcelle di diminuendo e di crescendo. Da misura 53 è stata mutuata la prescrizione *ff* con cui si è emendata l'indicazione divergente *f* dei Vni I e II con il Flauto I [*ff*] a misura 11.

59 Flauti I e II, ai Fagotti e ai Vni II: si estende la prescrizione *f* dai Vni I, Vle e Bassi.

59-63, 64-69: i manoscritti riportano lezioni divergenti tra i *flauti I e II* e gli *archi* per quanto riguarda la collocazione della prescrizione *p*. Tale prescrizione, indicata ai flauti una battuta dopo agli archi, potrebbe trovare una giustificazione nella particolare disposizione delle parti, con il disegno dei flauti che salta di ottava; tale salto comporta dal punto di vista sonoro un ispessimento dinamico, a cui probabilmente si è voluto rimediare prescrivendo proprio nel punto critico l'indicazione *p*. Essendo però questa congettura piuttosto debole, e divergente dalla lezione della partitura a stampa francese, ho preferito in sede di edizione rifarmi a quest'ultima, riportando la versione dei manoscritti nell'esempio che segue.

Es.13. Misure 58-64, con le prescrizioni divergenti tra loro presenti nei mss.

The image shows a musical score for measures 58-64. The instruments listed are Flauto I, Flauto II, Fagotti I e II, Laretta, Violini I, Violini II, Viole, and Bassi. The score includes dynamic markings (*f* and *p*) and a vocal line for Laretta with the lyrics: "né so dir per - ché, bat - te bat - te bat - te bat - te bat - te il cor - né so dir so dir per - ché, bat - te". The dynamic markings for the instruments are as follows: Flauto I and Flauto II have *f* in measures 58, 60, and 62, and *p* in measures 59, 61, and 63. Fagotti I e II have *f* in measures 58, 60, and 62. Laretta has *f* in measures 58, 60, and 62, and *p* in measures 59, 61, and 63. Violini I and Violini II have *f* in measures 58, 60, and 62, and *p* in measures 59, 61, and 63. Viole and Bassi have *f* in measures 58, 60, and 62, and *p* in measures 59, 61, and 63.

69 Vni II: si estende la lezione dello staccato allungato dai Vni I, presente nelle due fonti manoscritte dei *violini I primi e secondi*.

71 Flauti I e II: si integra tra [] la prescrizione *p* per concordare con il contesto sonoro del resto dell'orchestra.

71 Fagotti, Vle e Bassi, **I**: si corregge l'allineamento verticale della prescrizione dinamica *p*, che nei mss. si trova su **II**:

73-76: si estendono ai Flauti I e II la prescrizione *f* e ai Vni II il punto allungato per analogia con il modello misure 69-72, di cui queste misure sono la reiterazione.

77: si estende ai fiati, alle Vle e ai Bassi la prescrizione *f* presente nei mss. dei *violini I e II*.

I/6, DUETTO

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 9r-9v, 51r-51v, 87r-87v, 118r, 152r; FRAMMENTI 112.2 c. 70r; FRAMMENTI 124, c. 3r.

Titolo: DUETTO¹⁷² (UNA BENDA COPRE I RAI¹⁷³)

Organico:

Del I/6 sopravvivono le parti d'orchestra e una particella vocale con la sola parte di Lairetta (FRAMMENTI 124, c. 3r).

Oboe e flauto I, *Flauto*, c. 152r

Oboe e flauto II, *tacet*

Fagotto I, *tacet*

Fagotto II, *tacet*

Corno I, *tacet*

Corno II, *tacet*

Lairetta [*in chiave di Soprano*], c. 3r

Violino I primo, cc. 9r-9v

Violino I secondo, cc. 87r-87v

Violino II primo, cc. 51r-51v

Viole, c. 118r

Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, c. 70r

La musica dei manoscritti è trasportata di mezzo tono sotto rispetto la partitura a stampa francese.

Integrazione della parte vocale.

In assenza di fonti della parte vocale di Blondello, si è integrata la parte mancante assumendo come riferimento le lezione musicale del ms. della particella vocale di Lairetta, corrispondente alle misure 53-76 del duetto, e della partitura a stampa francese utilizzata per la redazione della versione monzese. Si è proceduto integrando la parte vocale di Blondello da misura 53 a misura 76, rifacendosi all'esempio della partitura francese, in cui la parte musicale di Lairette è in contrattacco rispetto a quella di Blondel, conservando le divergenze ritmiche e melodiche esistenti con il dettato musicale dei manoscritti delle parti orchestrali monzesi. Le integrazioni

¹⁷² Titolo formale, presente nel ms. della particella di Lairetta, FRAMMENTI 124, c. 3r.

¹⁷³ Titolo elaborato, è l'incipit del primo verso.

operate nella parte di Blondello sono state poi estese alle misure 5-28, di cui le misure 53-76 sono la reiterazione con l'aggiunta della linea vocale di Lauretta. Per evidenziare che si tratta di una integrazione ho scelto di trascrivere il rigo musicale di Blondello in un corpo ridotto.

Per agevolare il confronto con quanto operato nell'edizione riporto di seguito il testo musicale e verbale della prima strofa nella versione francese, misure 5-28.

Es. 14. Misure 5-28, versione della partitura a stampa francese.

Blondel

Un ban - deau cou - vre les yeux Du Dieu qui rend A - mou - reux Ce la nous ap - prend sans - dou - te.

Vni II e II, Vle

Bassi

Blond.

Que ce pe - tit Dieu ba - din N'est ja - mais ja - mais plus ma - lin Que quand il n'y voit gou - te.


A seguire una descrizione più accurata degli interventi operati alla linea musicale vocale mutuata dalla partitura francese a stampa per integrare la parte di Blondello.


8 e 56: si cambia il ritmo del secondo movimento, da ♩. ♩ a ♩ ♩ , come nel manoscritto di Lauretta, mis. 56. Si mantiene la divergenza col ritmo puntato dei Vni I e del Flauto.


12 **II**: si integra un Si2 in battere, mutuando il modello di misura 60 del manoscritto di Lauretta; l'integrazione si rende necessaria per la fusione a misura 61 (e 13) di due crome. L'intervento permette una più opportuna distribuzione del testo sotto le note, e il rispetto della naturale accentazione della lingua italiana, «*Vuol dir que-sto_o mia Lau-ret-ta*».

Si noti che il testo del verso presente nella particella di Lauretta diverge da quello nel libretto, come si osserva nella tavola in fine.

19-20, 67-68: si mutua la lezione del manoscritto di Lauretta, misure 67-68, in cui la parola «*ladroncello*» è troncata in «*ladronceb*»; a misura 68 (e 20) è conservata la formula ritmica della partitura francese facendo cantare a Blondello la sillaba *-cel* in battere.

21 (e 69): si mutua la formula ritmica  dal ms. di Lauretta, misura 69, che è divergente da quello del Fl e dei Vni I e II.

22 (e 70): si mutua la formula ritmica  dal ms. di Lauretta, misura 70, che diverge da quello del Fl. e dei Vni I e II.

23 (e 71): si mutua la formula ritmica  dal ms. di Lauretta, misura 71, divergente da quello del Fl. e dei Vni I e II. Questo modello ritmico melodico non è una elaborazione di chi ha materialmente adattato il testo italiano alla musica francese, ma è mutuato dalla formula ritmico-melodica di misura 11 (e 59) della partitura francese a stampa.¹⁷⁴

46-48: si adatta al testo musicale mutuato dalla partitura francese il verso «*Ben volentier*» così com'è nella partitura a stampa francese adottata come riferimento.

Tavola sinottica dei versi del duetto “Una benda copre i rai”: si sono rese in grassetto le parole che divergono rispetto al testo del libretto.

Versi del libretto

BLONDELLO Una benda copre i rai,
di quel Dio che i cor saetta,
ciò vuol dire, o mia Lauretta,
che quel nume ladroncello,
non è mai sì cattivello,
che allor quando è bujo assai.

LAURETTA Su ditela ancora
la bella arietta:
cotanto m'alletta,
che voglio ripeterla
al cavalier.

BLONDELLO Ben volentier.
(E LAURETTA)
cantano a due Una benda copre i rai...

Versi della particella vocale

BLONDELLO Una benda copre i rai,
di quel Dio che i cor saetta,
vuol dir questo, o mia Lauretta,
che quel nume **ladroncel**,
non è mai sì cattivello,
ch'allor quando è bujo assai.

LAURETTA Su ditela ancora
la bella arietta:
tanto m'alletta,
che voglio dirla
al cavalier.

BLONDELLO Ben volentier.
(E LAURETTA)
cantano a due Una benda copre i rai...

Interventi operati al testo musicale

¹⁷⁴ Cfr. l'esempio musicale riportato, misura 11.

- 1 Vni I: la prescrizione dinamica *f* è parzialmente abrassa e corretta in *p*.
- 8: si estende al Fl la forcella di *crescendo* per eguaglianza del disegno melodico con quello dei Vni I.
- 12 Vle: si corregge l'indicazione dinamica *pp* in *p* per eguagliare agli altri strumenti dell'orchestra.
- 14 Vni I e II, Vle: si integra con segno tratteggiato la legatura presente al Flauto.
- 15 Fl, Vni II: si estende la forcella di diminuendo per eguagliare agli altri strumenti dell'orchestra.
- 17 **I**, Fl e Bassi: si corregge la prescrizione di dinamica *pf*, probabilmente un errore del copista, in *p* per eguagliare agli altri strumenti dell'orchestra; Vni II: nel ms. del violino II primo la prescrizione dinamica è *f*, abrassa; si corregge con *p*.
- 21 Flauto, **I**: si integra l'abbellimento per eguaglianza col modello dei Vni I.
- 26 Vni I e II: si integra con segno tratteggiato la legatura presente al Flauto e nelle Viole.
- 27-28 Fl, Vni II e Vle: si estende la forcella di diminuendo per eguaglianza con gli altri strumenti dell'orchestra.
- 46 Flauto, **I**: si estende la prescrizione dinamica *p* dei Vni I per eguaglianza del modello.
- 46-47: si integra l'articolazione punto allungato dalle Vle ai Vni I e II, correggendo inoltre i Bassi che a misura 47 presentano il punto semplice, conformando al dettato della partitura a stampa francese.
- 49 Flauto, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f* dei Vni I per eguaglianza del modello.
- 60 Flauto, **III**: si estende la prescrizione dinamica *p*.
- 62-63 Bassi: si corregge la lezione del ms. dei contrabbassi e violoncelli sopprimendo la legatura di portamento tra il Do₂ e il Sib₁, eguagliando il modello a quello della partitura a stampa francese e alle misure 14-15 e 26-27 del ms. stesso.
- 63 Fl, Vni I e II, Vle: si estende la forcella di diminuendo per eguaglianza con gli altri strumenti dell'orchestra.

72 Fl, Vni I, **III**: si corregge la prescrizione dinamica *p* in *pp* perché prevalente di carattere più conclusivo.

75 Fl, Vni I e II, Vle: si estende la forcella di diminuendo per eguaglianza con gli altri strumenti dell'orchestra.

79 Fl, Bassi, **I**: si corregge la prescrizione dinamica *pp* in *p*.

80 Vni II, **II**: si mantiene la corona che nel manoscritto è parzialmente abrasa.

I/7, ARIA

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 10r-11r, 49r-49v, 88r-88v, 117r-117v, 151r-151v, 175r-175v; FRAMMENTI 112.2, cc. 3r-3v, 20r-20v, 42r-42v, 68r-69r.

Titolo: ARIA¹⁷⁵, (BELLA PACE AMICHE GENTI)¹⁷⁶

Organico:

Del I/7 sopravvivono solo le parti d'orchestra.

Oboe e flauto I, *Flauto II*, cc. 151r-151v

Oboe e flauto II, *Flauto I*, cc. 175r-175v

Fagotto I, cc. 42r-42v

Fagotto II, cc. 42r-42v¹⁷⁷

Corno I *in Fa Ut [in FA]*, cc. 3r-3v

Corno II *in Fa Ut [in FA]*, cc. 20r-20v

Violino I primo, cc. 10r-11r

Violino I secondo, cc. 88r-88v

Violino II primo, cc. 49r-49v

Viole, cc. 117r-117v

Contrabbassi e violoncelli, *Bassi c.* 68r-69r

L'autore della musica è sconosciuto: è ipotizzabile si tratti di Wenzel Pichl, primo violino direttore e concertatore delle musiche e degli spettacoli di corte.

Dell'aria, di cui si conosceva l'inserimento nell'opera attraverso il libretto, sopravvivono le sole parti strumentali dell'orchestra, mentre è perduta la parte vocale.

Il tentativo di ricostruzione parte fondamentalmente dall'analisi della parte strumentale e dall'esame scrupoloso dello stile vocale del resto dell'opera. Questo secondo aspetto mi ha spinto ad attenermi il più possibile allo stile prettamente sillabico della scrittura di Grétry, conservato in maniera assai meticolosa da Carpani nel lavoro di traduzione e adattamento del testo dal francese all'italiano nelle altre parti del *Riccardo*, pur non dimenticando che questa Aria nasce in area italiana.

In definitiva i problemi da affrontare e risolvere nel tentativo di ricostruzione della parte dell'aria sono stati:

¹⁷⁵ Titolo proprio, presente nei mss. delle parti orchestrali.

¹⁷⁶ Titolo elaborato.

¹⁷⁷

- individuazione della struttura musicale dell'aria: è una struttura particolare, di cui non ho trovato riferimento alcuno nella letteratura. Si potrebbe definire un'aria bipartita all'italiana, con funzione di aria di sortita, in cui ad una parte A segue una parte B, musicalmente contrastante; fin qui niente di strano, ma poi succede che si ripete la parte A', le 20 misure della sezione *vocale*, e infine segue e termina una parte che definisco B', in quanto ha in comune con B solo le prime 6 misure: dalla settima misura si prosegue con una scrittura più frammentata (alla sottodominante) che porta verso una sorta di stretta finale (tonica). Di seguito un sintetico schema dell'aria:

Tab. 12.

A	A ^I	B		A ^I	B ^I	
Ritornello 18 mis.	20 mis.	14 mis.	19 mis.	20 mis.	18 mis. (6+12)	29 mis. (16+13)
T____T	T____D	T____D	T____D	T____D	T____SD	D____T

Come si può ben notare, la parte A è configurata nella maniera solita con un ritornello strumentale, che viene reiterato, A^I, con l'aggiunta della voce; la sezione finale della ripetizione è diversa per la necessità di cadenzare alla dominante. Segue una parte B di carattere contrastante, che presenta anche cambiamento di ritmo e di tempo, strutturata in due sezioni. La stranezza che non riesco a inquadrare è appunto la ripresa, dopo B, delle 20 misure di A^I, e un nuovo B, che ho chiamato B^I, con carattere conclusivo.¹⁷⁸

A questo punto si è trattato di comprendere come il testo poetico si potesse o dovesse dividere in queste due sezioni A^I e B: il confronto con alcuni colleghi mi ha incoraggiato nella scelta provvisoria di utilizzare la prima quartina di ottonari per la parte A^I, e i versi ottonari 5 e 6 per la parte B. Rimane comunque un dubbio: vi è troppa sproporzione tra la durata di ciascuna sezione e il numero di versi che intonano, (la prima quartina è intonata su 20 misure di musica, i due restanti versi su 33 misure) Vedi di seguito il testo.

Bella pace, amiche genti,

¹⁷⁸ Potrebbe definirsi una variante del rondò in due tempi di fine Settecento?

rida sempre a voi d'intorno,
 e piacevoli e contenti
 render sappia i vostri dì.
 (Ahi, ch'io sola invan la spero!
 Ogni ben per me finì.)

A questo punto, appellandomi ai miei lontani studi di composizione, e all'affinità della musica con altre arie dello stesso periodo, ho ricostruito una ipotetica linea vocale utilizzando il materiale tematico presente nelle parti strumentali. Alla linea melodica risultante ho adattato il testo del libretto secondo la suddivisione prima esposta, prendendomi la libertà, così come era prassi all'epoca, di adattare la metrica del testo alla musica attraverso ripetizioni e omissioni verbali, sostituzioni di parole, l'introduzione di "zeppe", e modifiche della parte musicale con aggiunta o omissione di note e alterazioni ritmiche del dettato musicale rispetto alle parti strumentali da cui l'ho fatto derivare. Le prime misure hanno assegnati i primi due versi, con una declamazione distesa in conformità col sussiego proprio di una contessa; a misura 23 non ho mutuato la melodia dai flauti ma ho sfruttato probabili onomatopée musicali tra la parole *rida* e quello che suonano i primi violini; in questo modo la disposizione dei versi rispetto alla presumibile melodia mi sembra equilibrata. L'ultimo dubbio, dal punto di vista stilistico ed dell'equilibrio, riguarda i versi «*e piacevoli e contenti / render sappia i vostri dì*» che ho distribuito, in sole 4 misure (28-31) sull'accompagnamento in biscrome: questi versi si ripetono poi su un nuovo accompagnamento da misura 32. Incongruo? Forse sì, come anche l'aria, almeno dal punto di vista della struttura.

La strofa 4+2 messa lì da sola, non mi convince del tutto. Mi spiego: se fosse il testo di un cantabile italiano (o di un rondò in due tempi), ci vorrebbe almeno un'altra strofa di quattro versi; in questo modo il compositore avrebbe potuto concepire un cantabile bipartito (un'intera strofa per la prima sezione, un'altra per la seconda), e avrebbe potuto cadenzare alla fine del IV verso di ogni strofa per fare la modulazione di prammatica negli ultimi due versi o per introdurre, come in questo caso, un cambio di tempo.

Ho trovato solo una struttura simile, di strofe isolate e cantabili, ma in epoca molto più tarda: si tratta de "*Il balen del suo sorriso*" nel *Trovatore*, II.3, che ha una struttura assai simile, 6+2 versi.

O ancora, una strofa isolata del genere è più probabile trovarla nelle cabalette, dove il distico può servire per la stretta conclusiva. Di tali testi, su strutture musicali



differenti, se ne trovano anche in Rossini: vedi il duetto del *Barbiere* di Rossini “*Contro un cor che accende amore*”, II.3, o anche l’aria di Berta “*Il vecchiotto cerca moglie*”, II.6.

Credo sia accettabile, così come già affermato da altri studiosi, definire il pezzo, anche per la sua funzione drammaturgica all’interno del dramma, una “specie di aria di sortita”, un po’ come le cavatine monostrofiche nell’opera del Settecento.

Certo è che questa struttura così strana non mi convince appieno: e a risolvere i miei dubbi non aiuta nemmeno l’individuazione, più o meno certa, dei criteri con cui Carpani “traduce” le strutture metriche francesi.¹⁷⁹ Non si tratta infatti di un adattamento della traduzione italiana alla musica, ma di una musica nuova, scritta probabilmente per rispettare una redistribuzione della parti vocali secondo le convenzioni in uso nell’opera italiana, per cui nella versione adattata dal Carpani *Marguerite* assume un ruolo più rilevante presentandosi in scena con un’entrata convenzionale.

Interventi operati al testo musicale

Come già segnalato nel cap. III.1 le fonti sono discordanti rispetto la tonalità d’impianto. Si sceglie di trascrivere l’Aria nella tonalità di fa maggiore per il semplice motivo che le fonti che portano tale lezione sono prevalenti.

1 Flauti, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *p*; Flauti e Vni: si corregge il valore della notina da  a 

4 Flauti, **II**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *p*.

8, **I**: si estende fuori [] a tutta l’orchestra la prescrizione dinamica *f* presente nel ms. del *fagotto*.

9 Flauti e Fagotti, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *p* dalle Vle e Bassi.

15 Flauti e Viole, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *f*; Viole, **III**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *p*.

¹⁷⁹ Credo che solo questo argomento possa impegnare per molti anni in un percorso di ricerca. Marco Marica e Marino Nahon ci stanno provando, ma i loro pur preziosi contributi, uniti alle mie modeste ricerche, non mi sembrano per ora sufficienti per definire il *modus operandi* di Carpani. Servirebbe probabilmente una casistica molto più ampia, se non completa, basata almeno sulle 9 traduzioni monzesi di Carpani.

- 17 Flauti, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *p*; Viole, **III**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *f*.
- 18 Flauti, Vni II, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *f*.
- 21 Corni, Vni I e II, Vle, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *f*.
- 22 Cor., Fagotti, Vni II, Vle, Bassi, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *p*.
- 23 Vni I, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *p*.
- 35 Fagotti, Violenze, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *f*.
- 36 Vni I e Fagotti, **I**: si integra fuori [] la prescrizione dinamica *p*.
- 37 Flauti, Corni, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *f*.
- 39 Fagotti, Vle, Bassi, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *f*.
- 41 Flauti, **I**: si integra tra [] la prescrizione *ff*.
- 44 Flauti, **I**: si integra tra [] la prescrizione *ff*.
- 51 Vni I, **I**: Do#4.
- 100 Flauti e Corni, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *f*.
- 94-110 Flauti: si segnala che inspiegabilmente nelle fonti manoscritte il secondo flauto suona le note superiori, mentre il primo flauto suona le note inferiori.
- 118 Flauti, Corni, **I**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *f*.
- 119, Flauti, **IV**: si estende fuori [] la prescrizione dinamica *p*.
- 124, **IV**: Flauto I Mi4, Flauto II Sol4.

I/8, SONATA

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 12r, 50v, 87v, 118v, 152v; FRAMMENTI 112.2, cc. 4r, 21r, 45v, 70v.

Titolo: Sonata¹⁸⁰

Organico:

Nel ms. del *fagotto II*, c. 38r, c'è l'indicazione *N. 8 col Fagotto I*.

L'ottavino e l'ooboe hanno un'unica fonte, in cui è indicato espressamente *Oboe e flautino*.

Oboe e Flauto I, *Flautino [Ottavino]*, c. 152v

Oboe e Flauto II, *Oboe*, c. 152v

Fagotti [in un unico ms], c. 45v

Corno I *in Do*, c. 4r

Corno II *in Do*, c. 21r

Violino I primo, c. 12r

Violino I secondo, c. 87v

Violino II primo, c. 50v

Viole, c. 118v

Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, c. 70v

Interventi operati al testo musicale



1, **III**: si estende al Corno I, Vni I e II e Viole l'articolazione punto staccato allungato per eguagliare la lezione del ms. dei *fagotti*; Corno I, **I**: si aggiunge la prescrizione dinamica *f* per uniformare con il contesto sonoro generale. Nel ms. non vi sono prescrizioni in merito, se non quella *Solo, sottovoce*, che però non aderisce al contesto dinamico dell'orchestra, e non trova corrispondenza nella partitura francese a stampa.

1 **III** -2 **I**, Vni I: si è scelto di correggere la lezione del ms. del *vno I primo* sciogliendo la legatura di valore tra i due mi3, uniformando alla lezione dei mss. del *violino I secondo* e del *violino II primo*.



¹⁸⁰ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali.

2-42: si estende ai Vni II l'articolazione punto staccato allungato per eguagliare la lezione dei mss. dei *violini I primo e secondo*.



4-42 Vni I: si estende l'articolazione punto staccato allungato dalle misure 2-3.



8 Fagotti: si corregge il valore della notina da  a  uniformando con gli altri strumenti.

12 Viole, **I**: non si trascrive la prescrizione *f* presente nel ms. delle *viole*.

16: Corno II: si corregge il valore della nota da  a .

30 Ottavino e Oboe: si integrano le notine Mi5 e Mi4 per eguagliare la lezione di misura 4.

34 Fagotti: si corregge il valore della notina da  a  uniformando agli altri strumenti.

42 Fagotti: si corregge il valore della notina da  a  uniformando agli altri strumenti.

I/9, FINALE ATTO I

Fonti: FRAMMENTI 112.1, 13r-14v, 51r-52r, 87v-90v, 118v-119v, 152v-153r, 174v, 176r; FRAMMENTI 112.2, cc. 4v-5r, 21v-22r, 38v-39r, 45v-46v, 70v-71v; FRAMMENTI 124, c. 19r.

Titolo: FINALE ATTO I¹⁸¹ (CHE IL GRAN TURCO SALADINO¹⁸²):

Organico:

Del I/9 sopravvivono le parti d'orchestra e una particella del coro dei Servidori.

Oboe e flauto I, *Flauto*, cc. 152v-153r

Oboe e flauto II, *Oboe*, cc. 174v, 176r

Fagotto I, cc. 45v-46v

Fagotto II, cc. 38v-39r

Corno I [*in LA*], cc. 4v-5r

Corno II [*in LA*], cc. 21v-22r

Coro dei Servidori, [*in chiave di Basso*] c. 19r

Violino I primo, *Violino solo*, cc. 13r-14v,

Violino I secondo, cc. 87v-90v

Violino II primo, cc. 51r-52r

Viole, cc. 118v-119v

Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, cc. 70v-71v

Il ms. del *violino I primo* presenta in alcuni punti un doppio pentagramma con la parte del *violino solo*. Tale parte viene trascritta su un pentagramma dedicato.

Integrazione della parte vocale di Blondello.

In assenza della fonte vocale di Blondello della versione monzese si è proceduto assumendo la lezione musicale della partitura francese a stampa; ad essa è stato adattato il testo del libretto italiano, riportato più avanti, secondo i seguenti criteri:

3-15: si sono adattati i versi del libretto di Carpani senza apportare varianti di rilievo alla parte musicale, se non a misura 9, dove ho mutuato la lezione dei Vni I e II.

16-27: si mutua la lezione del *Coro di Servidori*, cantando all'unisono come nella partitura francese a stampa. Il ms. del *Coro di Servidori* presenta una piccola variante

¹⁸¹ Titolo proprio presente nei mss. delle parti d'orchestra.

¹⁸² Titolo elaborato.

rispetto ai versi del libretto di Carpani, l'omissione della parola *che* nel secondo verso: «Io mo son come Gregorio, che di beber sol mi glorio» diventa «Io mo son come Gregorio, di beber sol mi glorio».

35-60, 67-92: sono la reiterazione musicale del modello di misure 3-27; ad esse si è adattato il testo del libretto con i criteri espressi nelle due note precedenti.

Interventi operati sul testo musicale

Nell'edizione la parte del *violino solo* viene ottimizzata, ovverosia nascosta quando suona insieme ai Vni I.

1 Corni I e II: si estende la prescrizione dinamica *p*.

5: si estende ai Vni I e II, Vle e Bassi il punto semplice dal Vno solo.

12-15: i mss. degli *archi* presentano prescrizioni dinamiche e articolazioni divergenti che non trovano testimonianza nemmeno nella partitura a stampa francese. Di seguito si dà l'esempio musicale della versione dei mss., e l'illustrazione dettagliata delle correzioni apportate nell'edizione.

Es. 15 Misure 12-15, versione dei mss.

The image shows a musical score for measures 12-15. It consists of five staves: Violino Solo, Violini I, Violini II, Viole, and Bassi. The Violino Solo part starts with a dynamic marking of *fz* and changes to *p* in the fourth measure. Violini I and II have dynamic markings of *fp* and *f p* respectively. Viole and Bassi have dynamic markings of *f* and *p* alternating in the first three measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Per l'edizione si è scelto di procedere nella seguente maniera: si mantiene alle Vle e ai Bassi il *f* nel primo quarto, correggendo la posizione della prescrizione dinamica *p* delle Vle che viene anticipata sul secondo quarto. Si mantiene inoltre la lezione *fp* dei Vni I, estendendola al Vno solo e ai Vni II. Si estendono le legatura di portamento

dei Vni I e II al Vno solo, assumendo così la lezione della partitura francese a stampa. Infine si elimina la prescrizione dinamica *p* a misura 15 del Vno solo, non più necessaria. La stessa proposta si estende alle reiterazioni del modello, misure 44-47 e 76-79.

19 Vno solo e Vni II: si estende l'appoggiatura come nel modello dei Vni I; Vle: si integra il trillo.

51 Vno solo e Vni II: si estende l'appoggiatura come nel modello dei Vni I; Vle: si integra il trillo.

54: si estende la prescrizione dinamica *f* ai Vni I e alle Vle e si corregge la prescrizione dinamica presente nel ms. del *corno I* da *p* a *f*.

66 Corni, **IV**: si integra il punto di fermata o corona.

83 Vle: si integra il trillo.

86 si estende la prescrizione dinamica *f* ai Vni I e alle Vle e si corregge la prescrizione dinamica presente nel ms. del *corno I* da *p* a *f*.

111: si estende al Fagotto I, al Vno solo, Vni I e II la prescrizione dinamica *p*. Si corregge inoltre l'articolazione del Flauto, Oboe, Fagotti e Bassi da punto semplice a punto allungato, estendendola alle Vle.

113: Si corregge inoltre l'articolazione del Flauto, Oboe, Fagotti e Bassi da punto semplice a punto allungato, estendendola alle Vle.

115: si corregge l'articolazione del Flauto e dell'Oboe, punto semplice a punto allungato, estendendola al Fagotto I e ai Vni.

120-122: si corregge il Flauto rimuovendo l'articolazione staccato semplice sulle crome 3-8, uniformando al disegno dei Vni. Si estende inoltre la prescrizione dinamica *fp* all'Oboe, al Fagotto I, ai Corni.

124, **III**: si estende a tutta l'orchestra la prescrizione dinamica *f* presente nei soli mss. dei *corni*; Vni I: fino a misura 129 si trascrive all'ottava alta sciogliendo l'indicazione 8^{va} presente nei mss.

126 Vle, **III** - **IV**: Fa#3.

130-141: è la reiterazione delle misure 98-109. In assenza di indicazioni, per gli archi si mutuano quelle del modello reiterato. Si aggiunge ai Fagotti I e II la prescrizione *p* a misura 130.

143: si integra in tutti gli strumenti con l'indicazione dinamica *p*, per analogia con misura 111.

143, 145 Oboe, Fagotti: si corregge l'articolazione punto staccato semplice in punto staccato allungato, estendendola al Flauto.

147 Legni: si integra con il punto di staccato allungato, per analogia con misura 115.

152 Flauto: si corregge uniformando ai modelli analoghi precedenti sopprimendo nelle crome 3-8 i punti di staccato semplice e integrando con legature di portamento.

152-154: si integra l'indicazione dinamica *fp* per uniformare con gli episodi analoghi precedenti.

156, **III**: si integra l'indicazione dinamica *f* per uniformare con gli analoghi episodi precedenti.

159: si integra all'Oboe e ai Bassi la notina come è per il Flauto, i Fagotti e le Vle.

165 Corno I: si pospone di una misura l'indicazione *cresc.* per uniformarne la posizione con gli altri strumenti.

166: si estende fuori [] l'indicazione *cresc.* dai Vni solo, Vni II e Bassi ai Vni I e Vle. La stessa indicazione si estende ai Fagotti.

174: si estende fuori [] l'indicazione *sforzando e crescendo* dai Vni I a tutta l'orchestra.

II/1, SINFONIA

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 15r, 53r, 91r, 121r, 154r; Frammenti 112.2, cc. 4r, 23r, 47r, 73r


Titolo: SINFONIA¹⁸³

Organico:

Flauto I, *Flauto I*, c. 154r
 Flauto II, *Flauto II*, c. 154r
 Fagotti [*in un unico ms.*], c. 47r
 Corno I *in E La Fa [Mib]*, c. 4r
 Corno II *in E La Fa [Mib]*, c. 23r
 Violino I primo, c. 15r
 Violino I secondo, c. 91r
 Violino II primo, c. 53r
 Violenze, c. 121r
 Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, c. 73r

Interventi operati al testo musicale

1-2: si estende a tutti gli strumenti la prescrizione dinamica *pp*, presente solo nel ms. dei *Contrabbassi e violoncelli*.

3: si trascrive la lezione dei mss. anche se divergente ritmicamente da quella della partitura 

5 Flauti e Vni II: si integra la doppia forcilla di *crescendo* e *diminuendo* come nei Vni I.

6 Flauti: si integrano le prescrizioni *sf* e *p* mutuandole dai Vni I e II.


6 Violenze: si corregge il Lab3 in La bequadro.

7: si integra nei Corni e nei Bassi il punto staccato corto.

7 Corni: si aggiunge la prescrizione dinamica *p* per coerenza con il contesto sonoro.

10 Violenze: si integra il mordente sul Mi bequadro, mancante nella fonte manoscritta.

¹⁸³ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali.

11: si trascrive la lezione dei mss. anche se divergente ritmicamente da quella della partitura 

13 Flauti, Fagotti, Vni II e Vle: si integra la doppia forcilla di *crescendo* e *diminuendo* come nei Vni I.

14 Vni I: si corregge la prescrizione presente nel ms. del *vno I primo* da *f* in *sf*, per eguagliare con la misura 6 che viene reiterata; così anche nella partitura a stampa francese.

14: si estendono ai Flauti, Fagotti, Vni II e Vle le indicazioni dinamiche *sf* e *p* presenti nel ms. del *vno I primo* per uniformare alla misura 6 di cui è la reiterazione.

15: si integra nei Corni, Viole e Bassi il punto staccato corto.

15 Flauto II: si corregge il Lab4 in La bequadro.

17, 19, 21: si corregge la prescrizione dinamica sulla seconda croma *f*, presente nei mss. dei *flauti I e II*, *vni I primo e secondo*, *vno II primo*, *contrabbassi e violoncelli*, in *sf*, come nella partitura a stampa francese.

23: si aggiungono i punti di staccato corto o semplice per analogia del modello ritmico con quello di misure 7 e 15.

25 Viole: si integra l'indicazione dinamica *p* presente nei Vni II.

31: si aggiungono i punti di staccato corto o semplice per analogia del modello ritmico con quello di misure 7, 15 e 23.

32 Corni, Fagotti, Viole: si corregge la durata della nota finale da  a 

II/2, ARIA

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 16r-17r, 53v-55r, 91v-93r, 121v-123r, 155r-155v, 178r-178v; FRAMMENTI 112.2, cc. 6v-7r, 23r-24v, 48v-49r, 73v-74r.

Titolo: ARIA¹⁸⁴ (SE DI TUTTI IN ABBANDONO¹⁸⁵)

Organico:

Del II/2 sopravvivono le sole parti d'orchestra.

Oboe e flauto I, *Oboe I*, cc. 155r-155v

Oboe e flauto II, *Oboe II*, cc. 178r-178v

Fagotti [in un unico ms.], cc. 48v-49r

Corno I *in E La Fa [Mib]*, cc. 6v-7r

Corno II *in E La Fa [Mib]*, cc. 23r-24v

Violino I primo, cc. 16r-17r

Violino I secondo, cc. 91v-93r

Violino II primo, cc. 53v-55r



Viole, cc. 121v-123r

Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, cc. 73v-74r

Integrazione della parte vocale.

La parte vocale è stata integrata mutuando per la parte musicale il dettato della partitura a stampa francese, a cui è stato adattato il libretto italiano.

Di seguito gli interventi operati per adattare i versi.


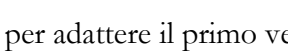
21 e 23: si modifica il ritmo dell'attacco in levare da  a , mutuando il modello da quello dei Corni, misura 9.

29: si trascrive l'appoggiatura da notina piccola in nota grande per permettere l'adattamento in battere della sillaba accentata *tro-no*.

31: si trascrive come nota grande la notina di appoggiatura Sol4 per adattare la sillaba *-va*.


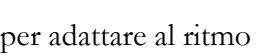
¹⁸⁴ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali.


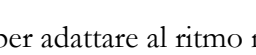
¹⁸⁵ Titolo elaborato, è il primo verso cantato da Riccardo.

33: si muta il ritmo da  a  per adattare il primo verso della seconda quartina.

38: si trascrive la notina dell'appoggiatura come nota grande mutuando il modello melodico dei Vni I.

41: si trascrive la notina dell'appoggiatura come nota grande per poter adattare le due sillabe *-di-ta*.


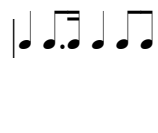
59: si muta il ritmo da  a  per adattare al ritmo metrico del verso, *vie-ni_im-ma-gi-ne che_a-do-ro*. Per lo stesso motivo a misura 60 si sostituisce la pausa di semiminima sul secondo movimento con un Re4 croma.

61: si muta il ritmo da  a  per adattare al ritmo metrico del verso, *cal-ma tu l'af-flit-to cor*.

63-64: si uniscono con legatura di valore i Fa4, in quanto vi si adatta la sola sillaba *l'af-flit-to*.

74-75: la partitura a stampa francese riporta dei versi che non sono nel libretto, «*Si tout me fait dans mon malheur*»; la stessa cosa avviene a misure 81-82, «*Si les poir fait de mon cœur*» e alle misure 87-90, «*Non pour moi plus de bonheur*». Si sono adattati i versi tradotti da Carpani, cioè la seconda terzina: questo caso pone un'ulteriore dubbio sul processo di traduzione seguito da Carpani, se dal libretto o dalla partitura a stampa, purtroppo al momento non chiaribile.

104: si trasforma in pausa la terza semiminima Sib3, per permettere l'attacco in anacrusi sul modello ritmico dei Corni.

108-109: si riprende il modello delle misure 104-105, trasformando da  a .

116: si trasforma la nota Do4 da minima a semiminima puntata e croma; lo stesso ritmo si estende alla misura successiva. Si riporta di seguito il modulo ritmico delle misure

116-1117 nella partitura francese a stampa  e quello elaborato



Di seguito la sinossi dei versi dell'Aria dei libretti francese e italiano.


<p>RICHARD Si l'univers entier m'oublie, S'il faut passer ici ma vie, Que sert ma gloire, ma valeur ?</p> <p>Douce image de mon amie, Viens calmer, consoler mon cœur, Un instant suspend ma douleur.</p> <p>O souvenir de ma puissance, Crois-tu ranimer ma constance ? Non, tu redoubles mon malheur ! O mort, viens terminer ma peine, O mort, viens briser ma chaîne, L'espérance a fui de mon cœur !</p>	<p>RICCARDO Se di tutti in abbandono, qui passar degg'io la vita, che mi val la gloria, il trono, che mi giova il mio valor.</p> <p>Porgi almen qualche ristoro dolce immagine gradita: vieni immagine che adoro, calma tu l'afflitto cor.</p> <p>Al pensier di mia possanza non risorge la speranza, ma s'aggrava il mio penar. Ah! Per me non v'è più bene. Tanti affanni, e tante pene, vieni, morte, a terminar.</p>
---	--


Interventi operati al testo musicale

1: si corregge in *f* la prescrizione dinamica degli Oboi *p*; la stessa prescrizione si integra ai Corni.

3 Vle: si estende la prescrizione dinamica *f*.

6 Vni I. si corregge la lezione riportata nel ms. del *violino I primo*,

 che diverge con quella della partitura a stampa francese e dei

mss. del *violino I secondo* e *violino II primo*, . Si estende alla prima quartina il punto di staccato allungato, articolazione che si estende anche ai Vni II.

8 Fagotti e Bassi: si elimina la prescrizione dinamica *p* presente nei mss., che risulta pleonastica; Vle: si estende la prescrizione dinamica *p* per eguaglianza del modello ritmico con quello dei Vni I e II.

14-15 Vle: si corregge la lezione del ms., con la settima croma Sol². Si integrano inoltre tra parentesi quadre le prescrizioni dinamiche per adattare al contesto sonoro, mutuando la lezione della partitura a stampa francese.

17 Vle: si estende la prescrizione dinamica *f*.

20: si estende la prescrizione dinamica *p* ai Corni per uniformarli al contesto sonoro.

23-24 Fagotti: si estendono le prescrizioni dinamiche mutuandole da misure 25 e 21.

- 23, 25: si estende ai Fagotti, Vni II, Vle e Bassi l'articolazione punto staccato allungato presente nel ms. del *violino I primo*. Si estende inoltre ai Corni e alle Vle la prescrizione dinamica *f*.
- 26: si estende ai Vni II e ai Bassi la prescrizione dinamica *p*.
- 33: si integra tra parentesi quadra l'indicazione dinamica *f*, presente solo nei mss. dei *fagotti, viole e contrabbassi e violoncelli*, che è inoltre conforme alla lezione della partitura a stampa francese.
- 42 Oboi e Corni: si estende l'indicazione dinamica *f*.
- 42 Vni II, **IV**: si estende l'indicazione dinamica *p* mutuando i Vni I.
- 44 Oboi e Bassi, **I**: si estende l'indicazione dinamica *p* mutuando le Vle.
- 55-56: si estendono ai Vni II, Vle e Bassi le prescrizioni dinamiche *f* e *p* presenti nel ms. del *violino I primo*.
- 58 Oboi e Corni, **I**: si estende l'indicazione dinamica *f*.
- 59-63: i mss. del *violino I primo* e dei *contrabbassi e violoncelli* presentano delle prescrizioni dinamiche che non trovano riscontro né nei mss. degli altri strumenti, né nella partitura francese a stampa. Ritengo però che il fatto che dette prescrizioni si trovino nei mss. del violino concertatore e del basso sia indicativo di una precisa scelta musicale, per cui ho deciso di estendere queste prescrizioni a tutti gli strumenti.
- 68 Vni II: si estende l'articolazione punto staccato allungato.
- 74 Fagotti e Bassi: si estendono le prescrizioni dinamiche presenti nei mss. degli altri strumenti ad arco; tali prescrizioni sono inoltre già presenti nei mss. dei *fagotti* e dei *contrabbassi e violoncelli* nella reiterazione del modello a misure 81-82.
- 77 Bassi, **I**: si estende la prescrizione dinamica delle Vle.
- 87-88: le prescrizioni dinamiche riportate dai mss., quando presenti, sono divergenti e non adeguate a fornire un'indicazione accettabile. Pertanto ho deciso di utilizzare la lezione della partitura a stampa francese, che presenta l'indicazione *fp* sulla seconda e quarta semiminima, al posto di lezioni quali *sfz*, presente nei mss. dei *fagotti* e dei *contrabbassi e violoncelli*, *sfz* e *p* presente nel ms. delle *viole*, *f* e *p* presente nei mss. degli *oboi e flauti*. Si integrano inoltre con linea tratteggiata ai Fagotti, Vni II, Vle e Bassi le legature presenti nel ms. del *violino I primo*.

88, **II**: nella partitura francese a stampa il Sol è bemolle; viceversa i mss. riportano versioni divergenti, dovute certamente a sviste e trascuratezze dei copisti. Ho corretto nell'edizione con il dettato della partitura.

89: non si trascrive la prescrizione dinamica *p* presente nei mss. del *violino I primo* e dei *contrabbassi e violoncelli*.

90, **I**: si estende il punto coronato ai Vni II e ai Bassi.

91 Fagotti, **I**: si estende la prescrizione dinamica *p*.

92, 94 Fagotti, Vni II, Vle, Bassi: per affinità con misure 23 e 25 si integra l'articolazione punto staccato allungato.

92-93 Vni II: si estendono le prescrizioni dinamiche *f* e *p* per affinità con il modello reiterato (misure 23 e 25) e per a quanto previsto nella struttura.

94 Oboi e Fagotti, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f*.

111-112: di nuovo le fonti riportano indicazioni dinamiche divergenti.

Es. 16. II/2, Aria, misure 111-113.

The musical score for measures 111-113 of the second movement of the second act. The score includes parts for Oboes I & II, Bassoons, Horns I & II in B-flat, Clarinet in B-flat, Violins I & II, Viola, and Basses. The vocal line (Riccardo) has the lyrics: "ma s'ag - gra - va il mio pe - nar, ma s'ag - gra - va il mio pe - nar." The score shows dynamic markings such as *f*, *sfz*, *p*, and *fp*, and articulation like *arco* and *staccato*.

Prendendo come riferimento la partitura a stampa francese ho corretto gli *sfz* dei Fagotti in *f*, e il *fp* dei Bassi a misura 112 in *f*. Sempre nei Bassi, a misura 112, ho esteso la prescrizione *p* su **IV** di misura 111: quest'ultime indicazioni sono state

estese per analogia del modello ai Fagotti. Infine sono state estese alle Vle le prescrizioni dinamiche *f* e *p* come per i Vni I e II.

116, **IV**: si estende agli Oboi e ai Vni II l'indicazione dinamica *p*. Si integra inoltre tra parentesi quadra l'indicazione *assai*. Si estende nei Vni II la legatura dei gruppi di quattro semicrome, dai primi due gruppi di misura 116 fino a misura 121.

118: si estende a tutti gli strumenti l'indicazione *Crescendo poco a poco* presente nel ms. del *violino I primo*. Si sceglie inoltre di non trascrivere la prescrizione presente nei mss. delle *violenze* e dei *contrabbassi e violoncelli pf* sul **III**, La.

120: non si trascrive la prescrizione presente nei mss. delle *violenze* e dei *contrabbassi e violoncelli f*.

122-125: le indicazioni dinamiche riportate nei mss. sono tra loro differenti, o perlomeno incomplete. Ho scelto di adottare la versione più compiuta dei mss. del *violino I primo* e dei *contrabbassi e violoncelli*, estendendola a tutta l'orchestra.

II/3, DUETTO

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 18r-19r, 56r-57r, 94r-95r, 124r-125r, 156r-156v, 179r-179v; FRAMMENTI 112.2, cc. 7r, 24r, 49v-50r, 75r-76r.

Titolo: DUETTO¹⁸⁶ (MI TORMENTAVA UN DÌ¹⁸⁷)

Organico:

Del II/3 sopravvivono le sole parti d'orchestra.

Oboe flauto I, *Oboe I*, cc. 156r-156v

Oboe e flauto II, *Oboe II*, cc. 179r-179v

Fagotti [in un unico ms.], cc. 49v-50r

Corno I *in C Ut [Do]*, c. 7r

Corno II *in C Ut [Do]*, c. 24r

Violino I primo, cc. 18r-19r

Violino I secondo, cc. 94r-95r

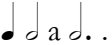
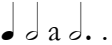
Violino II primo, cc. 56r-57r

Viole, cc. 124r-125r

Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, cc. 75r-76r

Integrazione della parte vocale.

La parte vocale è stata integrata mutuando per la parte musicale il dettato della partitura a stampa francese, a cui sono stati adattati i versi del libretto italiano. La distribuzione del testo italiano ha obbligato ad alcune modifiche della parte musicale, che si elencano di seguito, insieme ai criteri adottati.

9-25: si adattano i versi della prima quartina di Blondello, modificando il ritmo di misura 15 da  a .


26-34: si adattano i versi della seconda quartina alla musica con due accorgimenti due cambiamenti: la prima variante è apportata i versi, per cui da *Scese Madonna presso il letto mio, e subito da me morte fuggì* è stato mutato in *Scese Madonna press' il mio letto, e subito morte fuggì*. Questo per adattare un testo verbale polimetrico che ha versi di differente

¹⁸⁶ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali.



¹⁸⁷ Titolo elaborato, è il primo verso cantato.



lunghezza, nell'ordine settenario, quinario, senario, quinario, che vanno a sostituire due versi francesi *octosyllabes*.

LIBRETTO FRANCESE	LIBRETTO ITALIANO	TESTO ADATTATO
Ma dame approche de mon lit	Scese Madonna presso il letto mio,	Scese Madonna press' il letto mio
Et loin de moi la mort s'enfuit.	e subito da me morte fuggì.	e subito morte fuggì.



Oltre a ciò ho dovuto modificare il ritmo di misura 29 per adattarlo ai versi: .

diventa .

35-50: si adattano i versi della terza quartina, Riccardo, modificando solamente la parte musicale di misura 40, che da  diventa .

51-66: si adattano i versi della quarta quartina, Blondello, con una modifica del primo verso, che da *Dentro una torre oscura* diviene *Dentr'una torre oscura*; il testo musical non viene cambiato se non a misura 64 per far concordare il ritmo con quello dei Vni I, da  a .

67-75: si adattano i versi della quinta quartina, Riccardo. Questa strofa è polimetrica, con il terzo verso, un settenario, più lungo, per cui ho deciso di operare un importante intervento sul testo musicale per poterlo adattare. A misura 82 infatti ho sciolto la minima puntata in tre semiminime; una piccola variante è stata inoltre apportata al testo verbale, troncando l'ultima parola del primo verso.

76-90: si adattano i versi dell'ultima quartina, cantata a due. Nella traduzione italiana di Carpani non esiste la differenziazione tra prima e terza persona esistente nella versione francese, che ho conservato, anche se ritengo sarebbe più sensato ripristinarla. Il testo musicale viene cambiato solo a misura 81, con il ritmo che da  diventa .

Di seguito la sinossi dei versi italiani e francesi.

BLONDEL	Une fièvre brûlante	BLONDELLO	Mi tormentava un dì
	Un jour me terrassoit...		febbre cocente,
	Et de mon corps chassoit		e togliermi quel dì
	Mon âme languissante ;		volea la vita.
RICHARD	Quels accents ! Quelle voix ! ... Je la connois !	RICCARDO	Non mi è nuova questa voce: io la conosco.

BLONDEL	Ma dame approche de mon lit Et loin de moi la mort s'enfuit. <i>Il s'arrête et écoute.</i>	BLONDELLO	Scese Madonna presso il letto mio, e subito da me morte fuggì.
<i>Pendant ce couplet Richard marque tous les degrés de surprise, de joie et d'espérance. Il cherche à se rappeler la fin du couplet, s'en souvient, et dit :</i>			
RICHARD	Un regard de ma belle Fait dans mon tendre coeur A la peine cruelle Succéder le bonheur.	RICCARDO	Un de' suoi sguardi può bearmi il core. Più doglie allor non ho, son tutto amore.
<i>Pendant ce couplet, Blondel marque la plus grande surprise de joie, il à même l'air se trouver mal de saisissement.</i>			
BLONDEL	Dans une tour obscure Un roi puissant languit, Son serviteur gémit De sa triste aventure.	BLONDELLO	Dentro una torre oscura langue un possente Re, triste il suo servo n'è sulla crudel sventura.
RICHARD <i>dit</i>	C'est Blondel ! Ah grands Dieux <i>! (Il pose ses mains sur son visage.)</i>	RICCARDO	Oh Cielo! Egli è Blondello! <i>(da sé)</i>
RICHARD	Si Marguerite étoit ici, Je me croirois : plus de souci !	RICCARDO	Ah se il mio bene fosse con me, vorrei dir subito più duol non c'è.
ENSEMBLE	Un regard de ma/sa belle Fait dans mon/son tendre coeur A la peine cruelle Succéder le bonheur.	A DUE	Un de' suoi sguardi può bearmi il core. Più doglie allor non ho, son tutto amore.
(BLONDEL)	Un regard de sa belle Fait dans son tendre coeur A la peine cruelle Succéder le bonheur.		

Interventi operati al testo musicale

In generale si estendono senza citarlo in nota le legature di portamento tra minima e semiminima, vedi a misure 1-3, in cui si estendono le legature dai Vni I all'Oboe I e ai Vni II.

9 Vni I: non si trascrive il punto staccato allungato presente nel solo ms. del *violino I primo* perché non congruente con il contesto.

- 9-10: si integra senza parentesi quadra l'indicazione dinamica *p*.
- 17-18: si estende l'indicazione dinamica *p* presente nel ms. del *violino I primo*.
- 26: si integra senza parentesi quadra l'indicazione dinamica *p*.
- 34 Fagotti, Vle e Bassi: si mantiene la lezione dei mss., divergente da quella degli altri strumenti, con il punto coronato sulla minima e non sulla pausa, in modo che si rimarchi il senso di sospensione con un pedale da cui poi riprende il tema in anacrusi.
- 34-35: si integra senza parentesi quadra l'indicazione dinamica *p*.
- 41 Oboe I, Fagotti, Vle: si corregge il valore della notina, uniformando alla versione della partitura a stampa francese.
- 46-47: in presenza nei mss. di prescrizioni dinamiche discordanti si sceglie di adottare quella prevalente e che sembra più adatta al contesto, estendendola a tutta l'orchestra.
- 63 Bassi: si corregge il Fa2 in Sol2; vale il Fa3 delle Vle, settimo grado minore dell'accordo di settima di dominante.
- 64-65 Fiati: si estende la prescrizione dinamica *p* dagli Archi.
- 67, **I**: si integra senza parentesi quadra l'indicazione dinamica *p*.
- 69 Oboe II e Vni II, **III**: si corregge il Do in Do#.
- 75 e 76: si integra senza parentesi quadra l'indicazione dinamica *p* sulla nota in levare di misura 76 agli Oboi, Fagotti, Corno I e Vni I e II, sul battere di misura 76 ai rimanenti strumenti.
- 83 Oboe I, Fagotto I, Corno I: si corregge il valore della notina, uniformando alla versione della partitura a stampa francese.
- 87-89: è sostanzialmente una reiterazione di misure 46-48. Le fonti riportano però indicazioni dinamiche differenti rispetto al modello riprodotto, che ho scelto di riportare fedelmente estendendole agli strumenti i cui mancano. La mia personale opinione è che nessuna delle due versioni sia “corretta” dal punto di vista grafico, mentre lo sia dal punto di vista concettuale, o meglio dell'effetto che si vuole ottenere: pertanto propongo anche questa soluzione “pratica”.

Es. 17. Misure 45-50

45

Oboi I e II *sf* *p*

Fagotti I e II *sf* *p*

Corni I e II *sf* *p*
in DO

Blondello 8 Den -

Riccardo 8 ho, son tut-to a - mo - re.

Violini I *sf* *p*

Violini II *sf* *p*

Viola *sf* *p*

Bassi *sf* *p*

Es. 18. Misure 86-91.

Più presto

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Blo.

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

sf *p* *sf* *sf* *p* *sf* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

86 ho, _____ son tut - to a - mo - re. _____

86 ho, _____ son tut - to a - mo - re. _____

Più presto

90-91 Oboi I e II, Corni I e II: si corregge la durata delle note, ripristinando la lezione della partitura francese a stampa, da $\text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } |$ a $\text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } |$.

91, **III**: si integra senza [] la prescrizione dinamica *f* presente nel solo ms. delle *viole* per eguagliare il dettato della partitura a stampa francese.

98 Fagotto I: si corregge il valore della notina, uniformando alla versione della partitura a stampa francese.

103 Vle: si corregge l'ultima croma da Fa3 a Sol3.

105 Corno I: si correggono le ultime due crome, da Mi2 a Re2.

II/4, TERZETTO ATTO II

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 20r-21r, 58r-59r, 96r-98r, 126r-127r, 157r-157r, 180r-181r; FRAMMENTI 112.2, cc. 7v-8r, 24v-25r, 50v-51v, 77r-78r; FRAMMENTI 124, cc. 20r-27v.

Titolo: TERZETTO ATTO II¹⁸⁸ (PRESTO DI' SAI TU CHI È¹⁸⁹)

Organico:

La parte delle viole è cancellata: in mancanza di altre fonti ho scelto di utilizzarla lo stesso.

Oboe e flauto I, *Oboe I*, cc. 157r-157r
 Oboe e flauto II, *Oboe II*, cc. 180r-181r
 Fagotti [in un unico ms.], cc. 50v-51v
 Corno I *in C Ut [DO]*, cc. 7v-8r
 Corno II *in C Ut [DO]*, cc. 24v-25r
 Blondello [*in chiave di tenore*], cc. 20r-27v.
 Soldato I, [*in chiave di tenore*], cc. 20r-27v.
 Soldato II, [*in chiave di basso*], cc. 20r-27v.
 Violino I primo, cc. 20r-21r
 Violino I secondo, cc. 96r-98r
 Violino II primo, cc. 58r-59r
 Viole, cc. 126r-127r
 Contrabbassi e violoncelli, cc. 77r-78r

Interventi operati alla parte vocale.

La parte vocale è presente in forma di partiturina di 8 carte, con le linee vocali di Blondello, tenore, Soldato I, tenore, Soldato II, basso, e la parte del basso. In realtà non si tratta di un terzetto, come indicato nelle parti orchestrali, in quanto a misure 47-50 e 148-155 si aggiunge un'altra parte di tenore che, nella partitura a stampa francese utilizzata come riferimento nei casi dubbi, è scritto insieme alla parte dei *Soldats* scritta in chiave di tenore: soluzione adottata anche in questa edizione, che mi fa comunque ipotizzare che per la versione monzese fossero previste due parti

¹⁸⁸ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali: la fonte vocale riporta la semplice indicazione Atto II.

¹⁸⁹ Titolo elaborato, è il primo verso cantato.

principali, più ampie ed articolate, affidate a due cantanti di primo livello, e che la parte “aggiunta” a quella del *primo soldato* fosse cantata da coristi.

Di seguito una sinossi delle varianti del testo della partiturina rispetto alla versione del libretto a stampa: le parti difformi sono segnalate col grassetto.

	<u>LIBRETTO A STAMPA</u>	<u>MS. CC. 28R-29V, 42R-45R</u>
SOLDATO	Presto di', sai tu chi è quei che or or parlò con te? Su rispondi: non mentir, mal per te la vuol finir.	Presto di', sai tu chi è quei che or or parlò con te? Rispondi presto, non mentir, mal per te la vuol finir.
BLONDELLO	Sarà alcun che qui passava, e al mio canto si fermò.	Sarà alcun che qui passava, e al mio canto si fermava ¹⁹⁰ .
SOLDATO	Baje baje, qua in prigione. Là dirai la tua canzone.	Baje baje, qua in prigione. Là dirai la tua canzone.
BLONDELLO	Deh perdon, non v'adirate: d'un meschin pietà sentite, cui li turchi furibondi, colle mani dispietate, le pupille hanno cavate.	Pian signor , non v'adirate ¹⁹¹ : d'un meschin pietà sentite, cui gli turchi furibondi, colle mani dispietate, le pupille hanno cavate.
SOLDATO	Meglio fu, meglio per te: s'occhi avesti, come noi, buona notte ai giorni tuoi, ma prigione hai da restar.	Meglio fu, meglio per te: s'occhi avesti, come noi, buona notte ai giorni tuoi, ma prigione hai da venir ¹⁹² .
BLONDELLO	Pian signori, pian vi dico: parlar deggio al comandante, che un avviso in quest'istante importante gli ho da dar.	Ma signori, piano un poco , parlar deggio al comandante, che un avviso in quest'istante premuroso gli ho da dar.
SOLDATO	Vuol parlare al comandante.	Vuol parlare al comandante.
BLONDELLO	Un avviso in quest'istante.	Un avviso in quest'istante.
SOLDATO		Parlerai al comandante se l'avviso è sì pressante, che v'ha dato in quest'istante, gli parlerai, gli parlerai.
SOLDATO	Ecco qua sua eccellenza: bada ben, che se tu menti, hai finito d'accattar.	Ecco ecco viene, ecco sua eccellenza, bada ben, che se tu menti, hai finito d'accattar.

¹⁹⁰ Il copista ripristina probabilmente in maniera non voluta la rima *passava-fermava* col verso precedente.

¹⁹¹ La variazione del verso appare più efficace anche dal punto di vista drammaturgico, sottolineando il tentativo di Blondello di calmare l'ira fragorosa dei soldati.

¹⁹² Mi pare una variante che rispetta la logica drammaturgica; Blondello è stato solo arrestato, ma non ancora tradotto nella prigione.

Come si nota, vi sono alla fine alcuni versi che non compaiono nel libretto tradotto da Carpani: sono cinque versi cantati dai soldati che anticipano gli ultimi versi del libretto, a loro volta divergenti dal libretto a stampa.

Interventi operati al testo musicale

1 Oboi I e II, Vle, **III**: si estende la prescrizione dinamica *f*.

2 Fagotti I e II, Corni I e II, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f*.

7 Vni I e Vle: si estende l'articolazione punto staccato allungato nelle misure seguenti fino a misura 45.

12, **I**: il ms. del *violino I secondo* riporta l'indicazione dinamica *p*. Ho scelto di integrare la prescrizione tra [] a tutta l'orchestra, in quanto si posiziona all'inizio della progressione armonica in cui sono reiterate le misure 8-11.

15: ho aggiunto tra parentesi quadra l'indicazione *Cresc. poco a poco*, assecondando così dal punto di vista fonico la struttura melodico-armonica che termina sulla dominante della tonalità d'impianto a misura 22, dove ho aggiunto sempre tra parentesi quadra la prescrizione *f*.

23-24: la prescrizione dinamica *p* presente nel solo ms. del *violino I primo* trova maggior giustificazione nel punto della ripresa del tema principale, dopo la cadenza alla dominante. Pertanto l'ho estesa senza parentesi a tutta l'orchestra.

55, **I**: si estende a tutta l'orchestra la prescrizione dinamica *p* presente nei soli mss. degli *oboi*, *corni* e *vno I primo*, uniformando alla lezione della partitura a stampa francese.

56: si correggono le prescrizioni dinamiche *sfz* degli Oboi e dei Bassi, e *f* del Corno II con la prescrizione *fp*, che si estende agli strumenti privi di indicazioni nelle fonti. Vedi inoltre la Nota per misura 63, in cui si segnala che nei mss. dei *corni* e degli *archi* la prescrizione dinamica è *fp*.

62, **I**: si estende a tutta l'orchestra la prescrizione dinamica *p* presente nei soli mss. degli *oboi*, per eguaglianza col modello che viene reiterato, misura 55.

63, **I**: si correggono le prescrizioni dinamiche *sfz* degli Oboi e Bassi con la prescrizione *fp*, che è invece presente nei mss. dei *corni*, *violini* e *viole*. La prescrizione si estende inoltre ai Fagotti, nel cui ms. è assente.

68-80, **I**: si integra tra [] la prescrizione dinamica *f* agli strumenti in cui manca nella fonte ms., uniformando al dettato della partitura francese a stampa.

89 Vni I, **I**: i mss. dei *violini I primo e secondo* presentano due indicazioni dinamiche divergenti, *ff* e *p*; ho scelto di trascrivere quella del *violino I secondo*, uguale a quella nel ms. del *violino II primo* e nella partitura a stampa francese. La stessa prescrizione *p* si estende ai Fagotti e alle Vle.

91, 92: mantengo l'indicazione dinamica *ff* presente nel ms. del *violino I primo* estendendola ai Fagotti, Vni II e Vle. Tale prescrizione mi pare efficace per sottolineare l'attacco in anacrusi della linea melodica discendente con carattere di lamento.¹⁹³

98 Vle: si corregge il ritmo da $\text{♩} \text{♩}$ a ♩

107-119: si integra tra [] la prescrizione dinamica *f* agli strumenti in cui manca nella fonte ms., uniformando al dettato della partitura francese a stampa.

119 Fagotti, Vni I e II: si estende l'indicazione *con risoluzione* presente nei mss. di *vle* e *contrabbassi e violoncelli*.

127 Fagotti, **I**: si estende il *ff* presente nelle parti degli archi per eguaglianza della linea melodica con i Vni.

132 Oboe I, Vni I, Vle e Bassi: si aggiunge la prescrizione *p*.

134 Oboe I e Vni II: si aggiunge il mordente, uniformandosi alle Vle e al dettato della partitura a stampa francese.

147 Oboi I e II, Vni I e II, **IV**: si aggiunge la prescrizione *f* uniformando alla partitura a stampa.

148 Fagotti, Corni I e II, Vle e Bassi, **III**: si aggiunge la prescrizione *f* uniformando alla partitura a stampa. Va notato che la stessa prescrizione è presente nei mss. di *vle* e *contrabbassi e violoncelli* a misura 152, reiterazione di misura 148: ho scelto di non riprodurla a misura 152 perché mi pare inutile e pleonastico.

156: si integra senza parentesi quadra ai Fagotti, Vni I, Vle e Bassi l'indicazione *p*, coerentemente al contesto sonoro introdotto dai Vni II, uguagliando così il dettato della partitura a stampa francese.

¹⁹³ Blondello finge di piagnucolare per convincere i soldati di guardia al castello a liberarlo.

163-164: il copista ha evidentemente dimenticato di copiare dalla partitura le indicazioni dinamiche, che si reintegro senza [] mutuandole dalla partitura francese a stampa.

180: si estende a tutta l'orchestra la prescrizione *f* presente nel solo ms. del *violino I primo*.

198-199 Corno II: nel ms. tace, ma ciò pare quanto meno stravagante. Si è scelto di proporre l'integrazione della parte con il raddoppio all'ottava inferiore del Corno I.

II/5, FINALE ATTO II

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 22r-23r, 60r-61r, 99r-100r, 128r-129r, 158v-159r, 181v-182r; FRAMMENTI 112.2, cc. 8v-9r, 25v-26r, 52r-52v, 79r-80r; FRAMMENTI 124, cc. 12r-17v, 28r-29v : 42r-45r, 30r-41v

Titolo: FINALE ATTO II¹⁹⁴ (PEL SÌ POCO CHE M'HAI DETTO¹⁹⁵)

Organico:

Della parte vocale del *Finale Atto II* esistono più fonti: ho scelto di utilizzare come fonte principale la versione del ms. cc. 28r-29v, 42r-45r; tale ms. si differenzia dagli altri due testimoni, che sono l'uno ricavato dall'altro. Infatti la partiturina cc. 12r-17v è ricavata dalla partitura cc. 30r-41v, che presenta alcune varianti rispetto alle parti d'orchestra utilizzate per la redazione dell'edizione.

Oboe e flauto I, *Oboe I*, cc. 158v-159r
 Oboe e flauto II, *Oboe II*, cc. 181v-182r
 Fagotti [in un unico ms.], c. 52r-52v
 Corno I *in C Ut [DO]*, cc. 8v-9r
 Corno II *in C Ut [DO]*, cc. 25v-26r
 Giannino, [*in chiave di soprano*], cc. 28r-29v, 42r-45r
 Soldato I, [*in chiave di tenore*], cc. 28r-29v, 42r-45r
 Blondello [*in chiave di basso*], cc. 28r-29v, 42r-45r
 Soldato II, [*in chiave di basso*], cc. 28r-29v, 42r-45r
 Florestano, [*in chiave di basso*]
 Violino I primo, cc. 22r-23r
 Violino I secondo, cc. 99r-100r
 Violino II primo, cc. 60r-61r
 Viole, cc. 128r-129r
 Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, cc. 79r-80r

Interventi operati alla parte vocale.

Di seguito una sinossi delle varianti del testo presenti nella partiturina utilizzata come fonte principale rispetto al libretto a stampa; come si può ben notare anche in questo caso in fase di elaborazione della partiturina il copista o il musicista che se ne è

¹⁹⁴ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali: la fonte vocale riporta la semplice indicazione Atto II.

¹⁹⁵ Titolo elaborato, è il primo verso cantato.

occupato non si è attenuto strettamente al testo del libretto. Le parti difformi sono segnalate col grassetto.

	LIBRETTO A STAMPA	Ms. CC. 28R-29V, 42R-45R
FLORESTANO	Pel sì poco che m'hai detto, facea d'uopo un tal rumore?	Per sì poco che mi hai detto, facea d'uopo un tal rumore?
BLONDELLO	Eccellenza, dai soldati fatto fu quel gran rumore.	Eccellenza, dai soldati tal rumore fatto fu.
SOLDATI	Temerario, mascalzone, non ci vieni ad insultar. Allarmar la guernigione? In prigion dovresti andar.	Temerario, temerario, insultar la guarnigione, taci, taci mascalzone, in prigion dovresti andar.
GIANNINO	Ah di lui pietà, signori, che li turchi furibondi, colle mani dispietate, le pupille gli han cavate.	Ah di lui pietà, signori, che li turchi furibondi, colle mani dispietate, le pupille gli han cavate.
LES SOLDATS	<i>Ah ! Tant mieux, tant mieux S'il avoit porté des bons yeux Il périroit dans ces lieux. Vas retire-toi ! Mas prends garde à toi ! Ici si jamais Tu paroissais, Tu périrois.</i>	Meglio meglio fu per te,¹⁹⁶ s'occhi avesti come noi, buona notte ai giorni tuoi, ma in prigion dovresti andar.
BLONDELLO	Via, non piangere, Giannino, dammi mano, usciam di qua. Signori miei scusatemi, se qui tornassi mai, il naso pur tagliatemi, tagliato ben sarà.	Giannin vien qua, non piangere, prendimi, usciam di qua. Ah signor credetemi, se ci torno ancor il naso pur tagliatemi, tagliato ben signor sarà.
SOLDATI	Va', va' pitocco, spicciati; se qui di nuovo capiti, da quelle torri pendere più d'uno ti vedrà.	Va', pitocco, spicciati; se ci torni ancor da quelle torri pendere talun ti vederà. Ah signor credeteli, se ci torna ancor il naso pur tagliategli, tagliato ben signor sarà.
BLONDELLO	Vado: sì bella grazia dal cor non m'uscirà.	Vado: mille grazie di tanta carità.

¹⁹⁶ Tutta questa parte non è nel libretto a stampa, ma è presente nelle tre fonti manoscritte. Ho voluto metterla a confronto con il corrispondente testo del libretto francese, per mostrare come anche in questo caso vi sia una divergenza tra il libretto italiano e i versi effettivamente messi in musica, tale da avvalorare l'ipotesi che Carpani abbia lavorato basandosi soprattutto sulla partitura a stampa.

Interventi operati al testo musicale

1 Fagotti, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f*.

4 Vni I e Vle: si estende fino a misura 23 il punto staccato allungato.

15, **I**: si estende a tutta l'orchestra la prescrizione dinamica *f* presente nei soli mss. dei *fagotti e contrabbassi e violoncelli*, uniformando così alla partitura francese a stampa.

42, **I**: si adotta come prescrizione dinamica quella presente nei mss. del *violino I secondo* e del *violino II primo fp*, divergente da quella del *violino I primo* che ha *sfz*.

49 Bassi, **I**: si sopprime la prescrizione dinamica *f*, non congruente con il contesto sonoro.

50 Bassi, **I**: si sopprime la prescrizione dinamica *p*, non congruente con il contesto sonoro.

53 Bassi, **I**: si sopprime la prescrizione dinamica *f*, non congruente con il contesto sonoro.

54 Bassi, **I**: si sopprime la prescrizione dinamica *p*, non congruente con il contesto sonoro.

60 Fagotti, Vle e Bassi: si estende fino a misura 77 il punto staccato allungato.

62 Oboe I e Vni II: si estende fino a misura 77 (71 per l'Oboe II) il punto staccato allungato. L'articolazione si estende inoltre per eguaglianza del modello all'Oboe I e ai Vni I.

62, **II**: si estende ai Vni I e II la prescrizione dinamica *f*.

80-81 Fagotti e Vni II: si corregge la prescrizione dinamica da *p* a *pp*, uniformando alla lezione della altre fonti.

89, **I**: si estende a tutta l'orchestra la prescrizione dinamica *f*.

98-99: in presenza nei mss. di indicazioni dinamiche discordanti, e considerato che queste misure sono la reiterazione con minime varianti di misure 80-81, ho mutuato le prescrizioni da queste ultime.

107, **I**: si estende a tutta l'orchestra la prescrizione dinamica *f*.

124: si mantiene l'abbreviazione del ritornello strumentale senza scioglierlo.

III/1 – TERZETTO ATTO III

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 24r-25r, 62r-63r, 101r-101v, 130r-131r, 160r-160v, 182r-18r; FRAMMENTI 112.2, cc. 10r, 27r, 53r, 81r-82r; FRAMMENTI 124, cc. 65r-69r

Titolo: TERZETTO ATTO III¹⁹⁷ (PARLARLE SUBITO¹⁹⁸)

Organico:

Nel manoscritto dell'*oboe e flauto II*, oltre alla parte dell'Oboe II si trova una parte di flauto solo, che trascrivo in un pentagramma dedicato. Le note doppie (ottave) nella parte di Blondello si conservano.

Oboe e flauto I, *Oboe I*, cc. 160r-160v
 Oboe e flauto II, *Oboe II*, c. 184r
 Oboe e flauto II, *Flauto solo*, cc. 183r-183v
 Fagotti [in un unico ms.], c. 53r
 Corno I *in C Ut [DO]*, c. 10r
 Corno II *in C Ut [DO]*, c. 27r
 Soldato I, [*in chiave di tenore*], cc. 65r-69r
 Blondello [*in chiave di basso*], cc. 65r-69r
 Soldato II, [*in chiave di basso*], cc. 65r-69r
 Florestano, [*in chiave di basso*]
 Violino I primo, cc. 24r-25r
 Violino I secondo, cc. 101r-101v
 Violino II primo, cc. 62r-63r
 Viole, cc. 130r-131r
 Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, cc. 81r-82r

La musica dei manoscritti è trasportata un tono sotto rispetto alla partitura a stampa francese.

Interventi operati al testo musicale

1, **I**: si integra tra [] la prescrizione dinamica *f*.

15-16 Vle: si mantiene la scrittura a due voci.

26 Oboe II, **I**: si integra un Do₃ all'ottava sotto dell'Oboe I.

30: si estendono ai Vni II e alle Vle le prescrizioni dinamiche presenti nei soli mss. del *violino I primo* e dei *contrabbassi e violoncelli*.

¹⁹⁷ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali: la fonte vocale riporta la semplice indicazione Atto II.

¹⁹⁸ Titolo elaborato, è il primo verso cantato.

32: si estendono ai Vni II e alle Vle le prescrizioni dinamiche presenti nei soli mss. del *violinoI primo* e dei *contrabbassi e violoncelli*.

37 Vni I: si mutuano le articolazioni e le legature dal modello del Flauto, Oboi e Fagotti; le legature si estendono senza [] ai Vni II, Vle e Bassi.

40 Vle, **I**: si corregge il ritmo uniformando ai Fagotti e Bassi.

41 Vni II, **III**: si corregge il ritmo uniformando ai legni, Vni I, Vle e Bassi.

58: si estendono ai Vni II e alle Vle le prescrizioni dinamiche presenti nei soli mss. del *violinoI primo* e dei *contrabbassi e violoncelli*.

62: si estendono ai Vni II e alle Vle le prescrizioni dinamiche presenti nei soli mss. del *violinoI primo* e dei *contrabbassi e violoncelli*.

98 Vni II, **I**: si corregge il ritmo uniformando ai Vni I.

III/2, QUINTETTO ATTO III

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 26r-27r, 64r-65r, 102r-103r, 132r-133r, 160v-161r, 184v-185r; FRAMMENTI 112.2, cc. 10v-11r, 27v-28r, 53v-54r, 83r-84r; FRAMMENTI 124, cc. 70r-76r.

Titolo: QUINTETTO ATTO III¹⁹⁹ (Sì CAVALIERI²⁰⁰)

Organico:

Della parte vocale del Quintetto esiste la sola partiturina, FRAMMENTI 124 cc. 70r-76r, su quattro pentagrammi: i Cavalieri, che cantano sia all'unisono che a due voci, sono segnati sullo stesso rigo, è assente la parte vocale delle Dame.²⁰¹

Oboe e flauto I, *Oboe I*, cc. 160v-161r
 Oboe e flauto II, *Oboe II*, cc. 184v-185r
 Fagotti [in un unico ms.], cc. 53v-54r
 Corno I *in G Ut [SOL] e in D Re [RE]*, cc. 10v-11r
 Corno II *in G Ut [SOL] e in D Re [RE]*, cc. 27v-28r
 Contessa, [*in chiave di soprano*], cc. 70r-76r
 Cavalieri [*in chiave di tenore*], cc. 70r-76r
 Blondello [*in chiave di basso*], cc. 70r-76r
 Guglielmo [*in chiave di basso*], cc. 70r-76r
 Violino I primo, cc. 26r-27r
 Violino I secondo, cc. 102r-103r
 Violino II primo, cc. 64r-65r
 Viole, cc. 132r-133r
 Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, cc. 83r-84r

Rispetto alla versione della partitura a stampa francese la versione dei manoscritti è trasportata una terza minore sotto.

Interventi operati alla parte vocale

Un problema si pone per l'assenza nella partiturina vocale di indicazioni sulla linea vocale delle Dame. La presenza delle Dame nel libretto a stampa italiano concorda con la testimonianza della partitura a stampa francese, in cui cantano sia insieme alla

¹⁹⁹ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali e della partiturina vocale.

²⁰⁰ Titolo elaborato, è il primo verso cantato.

²⁰¹ Vedi di seguito negli *Interventi operati alla parte vocale*.

Contessa sia con i Cavalieri, ma diverge dal libretto a stampa francese: questo elemento contribuisce a farmi ritenere che Carpani abbia redatto il libretto italiano basandosi soprattutto sulla partitura francese e non sul libretto a stampa. Ritengo comunque utile proporre una integrazione rispetto alla fonte, realizzata mutuando la lezione della partitura a stampa francese a cui adattare i versi italiani, segnalando l'integrazione con la riduzione della dimensione del pentagramma.

Di seguito la sinossi dei libretti francese e italiano, in cui ho evidenziato in grassetto le parti in cui nella partitura cantano anche le Dame.

BLONDEL	Oui, chevaliers, oui ce rempart Tient prisonnier le roi Richard.	BLONDELLO	Si, cavalieri, sì prigioniere, fra quelle mura Riccardo sta.
LES	Que dites-vous ? Le roi Richard ?		
CHEVALIERS	Richard ! Qui, le Roi d'Angleterre.		
BLONDEL	Oui, chevaliers, oui ce rempart Tient renfermé le roi Richard ; C'est-là qu'est le roi d'Angleterre !		
LES	Qui vous a dit, par quel hasard ?	CAVALIERI <i>e</i>	Come: che dici?
CHEVALIERS	Avez vous connu cette affaire ? Comment savez-vous ce mystère ?	DAME	Riccardo là: chi te l'ha detto? Qual caso strano sì grande arcano ti discopri?
LA COMTESSE	Comment savez-vous ce mystère ? Ah ! Grands Dieux, mon cœur se serre.		
BLONDEL	Par moi, qui sous cet habit vil M'en suis approché sans péril !	BLONDELLO	Da me con questo vil cencio addosso oltre quel fosso

			potei spiar.
	Sa voix a pénétré mon âme,		N'udii la voce:
	Je la connois, oui, oui, Madame,		m'è scesa al core,
			qui non c'è dubbio,
			qui non c'è errore.
	Oui, chevaliers, oui ce rempart		Si, cavalieri,
	Tient prisonnier le roi Richard !		si prigioniere,
			fra quelle mura
			Riccardo sta.
LA COMTESSE	Ah ! S'il est vrai, quel jour prospère !	CONTESSA	Ah! S'è pur vero,
	Ah ! Grands Dieux ! Ah ! Mon cœur se serre		che giorno è questo?
	De joie et de saisissement !		Ahi dal contento rapir mi sento!
LES CHEVALIERS,	Ah ! Grands Dieux ! Quel étonnement !	CAVALIERI e DAME	Ah! Qual sorpresa
WILLIAMS,	Quel bonheur ! Quel événement !		ah! Qual evento!
BÉATRIX ET	Travaillons à sa délivrance !		Andiamo subito.
LA COMTESSE	Marchons, marchons.	TUTTI	Voliamo celeri l'amato principe a trar di là.
BLONDEL	Point d'imprudence !	BLONDELLO	Piano prudenza.
	Travaillons à sa délivrance !		
	Non il faut agir prudemment.		
LES CHEVALIERS	Travaillons à sa délivrance !		
LA COMTESSE	Que faire pour la délivrance !	CONTESSA	Che far possiamo
	Ah ! Blondel, quel heureux moment !		l'amato principe
	Que faire pour la délivrance !		per liberar?
	Chevaliers, écoutez Blondel.		Blondello caro, Blondello di?

LES	Blondel ! Blondel ! Oui, c'est Blondel.	CAVALIERI E	Come? Blondello?
CHEVALIERS		DAME	Quegli? Blondello. <i>Si rivolgono tutti con sorpresa a Blondello.</i> Sì, ch'è Blondello.
LA COMTESSE	Chevaliers, conoissez Blondel ; Ah ! Quel bonheur, quel coup du Ciel !	TUTTI	Oh che piacere! Oh inaspettato dono del Ciel! Caro Blondello... <i>Gli corrono addosso per abbracciarlo.</i>
BLONDEL	Travaillons à sa délivrance, Et ne parlons point de Blondel.	BLONDELLO	Su via non parlisi: più di Blondello; sol arda, ed animi l'amato principe i cori unanimi del fido stuol.

Di seguito una sinossi delle varianti della partiturina rispetto al libretto a stampa; come si può ben notare in fase di elaborazione della partiturina il copista o il musicista che se ne è occupato non si è attenuto strettamente al testo del libretto. Le parti differenti sono segnalate in grassetto.

	TESTO DEL LIBRETTO	TESTO DELLA PARTITURINA
BLONDELLO	Sì, cavaliere, sì prigioniere, fra quelle mura Riccardo sta.	Sì, cavaliere, sì prigioniere, fra quelle mura Riccardo sta.
CAVALIERI e DAME	Come: che dici? Riccardo là: chi te l'ha detto? Qual caso strano sì grande arcano ti discopri?	Che dici mai? Riccardo là: chi te l'ha detto? Qual caso strano sì grande arcano chi discopri?
BLONDELLO	Da me con questo vil cencio addosso	Da me con questo camic'indosso

	oltre quel fosso potei spiar. N'udii la voce: m'è scesa al core, qui non c'è dubbio, qui non c'è errore. Sì, cavalieri, sì prigioniere, fra quelle mura Riccardo sta.	oltre quel fosso potei spiar. N'udii la voce: qui non c'è dubbio, qui non c'è errore. Sì, cavalieri, sì prigioniere, fra quelle mura Riccardo sta.
CONTESSA	Ah! S'è pur vero, che giorno è questo? Ahi dal contento rapir mi sento!	Ah! S'egli è vero, qual giorno è questo? Ohi di contento mancar mi sento! l'alma in cor.
CAVALIERI e DAME	Ah! Qual sorpresa ah! Qual evento! Andiamo subito.	Ah! Qual sorpresa e qual evento! Andiamo subito.
TUTTI	Voliamo celeri l'amato principe a trar di là.	Subito andiamo, subito misero a liberar.
BLONDELLO	Piano prudenza.	Piano prudenza.
CONTESSA	Che far possiamo l'amato principe per liberar?	Che far possiamo l'amato principe per liberar?
<i>CAVALIERI [e DAME]</i>	Blondello caro, Blondello di?	Blondel?
CAVALIERI e DAME	Come? Blondello? Quegli? Blondello. Sì, ch'è Blondello.	Come? Blondello? Quegli? Blondello. Sì, ch'è Blondello.
TUTTI	Oh che piacere! Oh inaspettato dono del Ciel! Caro Blondello...	Oh che piacere! Che inaspettato dono del Ciel! Caro Blondello...
BLONDELLO	Su via non parlisi: più di Blondello;	Di me non parlisi: più di Blondello;
<i>CAVALIERI [e DAME]</i>	sol arda, ed animi l'amato principe	Questo è l'amico, caro amico,

	i cori unanimi	ognor fedel
<i>BLONDELLO</i>	del fido stuol.	Si sono amico caro, sì sono amico fedele.

Interventi operati al testo musicale

1, **I**: si integra tra [] a tutta l'orchestra la prescrizione dinamica *f*.

15 Oboi, **I**: si corregge la prescrizione *pp* presente nei mss. in *p*, uniformando alla sonorità degli archi.

19 Vle e Bassi: si anticipa la prescrizione *sfz* presente nei mss. dal terzo quarto alla seconda croma, nello stesso momento in cui i Vni I e II hanno la prescrizione *f*.

21 Fagotti, Vle e Bassi: presentano prescrizioni dinamiche (21 *f* sul **I**, 23 *p* sul **I**, 24 *f* sul **III**) che non trovano giustificazione con la struttura ritmico melodica dei Vni I e II. Ho soppresso la prescrizione *p* a misura 23, e integrato tra [] le prescrizioni che ho ritenuto opportune.

31 Vni II, **I**: si corregge la prescrizione dinamica *ff* in *sfz*, uniformando alla lezione dei mss. degli altri strumenti ad arco.

35 Oboi, Fagotti, Corni: si integra tra [] la prescrizione dinamica *p* per adeguare al contesto sonoro che cadenza.

43 Fagotti, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f* per uniformare al nuovo contesto sonoro.

44 Oboi e Corni, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f* per uniformare al nuovo contesto sonoro.

50 Fagotti, **I**: si aggiunge un Re2 in corpo minore, a conclusione della cadenza V-I.

79 Corno II, **I**: si ripristina la prescrizione dinamica *f* che nel ms. è cancellata e corretta in *p*, in quanto incoerente con il contesto sonoro.

99, **I**: si estende a tutta l'orchestra la prescrizione dinamica *f*.

106, **I**: si estende a tutta l'orchestra la prescrizione dinamica *ff*, presente anche nella partitura a stampa francese.

115 Vni I: si aggiunge la notina piccola per uniformare agli altri strumenti.

117, 119 Vle e Bassi: si aggiunge la notina piccola per uniformare al disegno melodico dei Vni e a misura 115.

III/3, FINALE E TERZETTO

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 28r-29v, 66r-68v, 104r-105v, 134r-138v, 161v-164v, 185v-188v; FRAMMENTI 112.2, cc. 11v-12v, 28v-29v, 54v-57r, 85r-89vr; FRAMMENTI 124, cc. 70r-76r.

Titolo: FINALE E TERZETTO²⁰² (IL COMANDANTE MENTRE SI BALLA²⁰³)

Organico:

Della parte vocale del Finale e Terzetto esiste la sola partiturina, FRAMMENTI 124 cc. 46r-55v, in cui le singole linee vocali sono disposte nell'ordine precedentemente indicato nell'organico: nell'edizione ho scelto di trascrivere la parte dei *Villani* su un unico pentagramma, mantenendo la lezione del manoscritto, indicando in partitura quando canta il *I Villano* o il *Coro*. Si è inoltre integrato il minuetto²⁰⁴ che interrompe il *ronde* dei Villani nel punto indicato nei mss.

Oboe e flauto I, *Oboe I*, cc. 161v-164v
 Oboe e flauto II, *Oboe II*, cc. 185v-188v
 Fagotti [in un unico ms.], cc. 54v-57r
 Corno I *in D Re [RE]*, cc. 11v-12v
 Corno II *in D Re [RE]*, cc. 28v-29v
 Laretta, [*in chiave di Soprano*], cc. 70r-76r
 Blondello [*in chiave di Basso*], cc. 70r-76r
 Guglielmo [*in chiave di Basso*], cc. 70r-76r
 Villani [*in chiave di Basso*], cc. 70r-76r
 Violino I primo, cc. 28r-29v
 Violino I secondo, cc. 104r-105v
 Violino II primo, cc. 66r-68v
 Viole, cc. 134r-138v
 Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, cc. 85r-89v

Interventi operati alla parte vocale

²⁰² Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali e della partiturina vocale.

²⁰³ Titolo elaborato, è il primo verso cantato.

²⁰⁴ Parti incomplete: FRAMMENTI 112.1, cc. 67r, 136r, (Violini II e Viole); FRAMMENTI 112.2, cc. 86r, 163r, 187r (Violoncello e Contrabbasso, Oboi I e II); manca la parte del Violino I, mentre non è possibile sapere se esistessero anche parti dei Fagotti e Corni.

Di seguito una sinossi delle varianti del testo della partiturina utilizzata come fonte rispetto al libretto a stampa; le parti differenti sono segnalate in grassetto.

	TESTO DEL LIBRETTO	TESTO DELLA PARTITURINA
BLONDELLO	Il comandante, mentre si balla a visitarvi, bella, verrà.	Il comandante, mentre si balla a visitarvi, bella, verrà.
LAURETTA	Ah che contento! La sua presenza il mio tormento calmar saprà.	Ah me felice! La sua presenza quanto il festino più bel farà.
BLONDELLO	Non vi turbate; <i>A Guglielmo, che sopraggiunge, occupandosi in disporre la sala da ballo.</i> non son segreti. Io le diceva, che alfin ridata il Ciel benefico la vista m'ha.	Non vi turbate; <i>A Guglielmo, che sopraggiunge, occupandosi in disporre la sala da ballo.</i> non son segreti. Io le diceva, che alfin ridata il Ciel benefico la vista m'ha.
LAURETTA	Non vi turbate, non son segreti. Questo buon uomo è galantuomo, se lo trattate vi piacerà.	Non vi turbate, no, no. Questo buon uomo è galantuomo, vi piacerà, vi piace già.
GUGLIELMO	Seguitate, dite pure, il buon uom mi piace già. <i>Parte.</i>	Seguitate, dite dite, il buon uom mi piace già. <i>Parte.</i>
LAURETTA	Vive sicuro dell'amor mio? Sarà fedele, costante ognor?	Vive sicuro dell'amor mio? Sarà fedele, costante ognor?
BLONDELLO	Se la sua gioja veduto aveste: sempre costante sarà quel cor.	Se la sua gioja veduto aveste: sempre costante sarà quel cor.
LAURETTA	Ah! La sua gioja? Diletto amante!	La sua gioja? Diletto amante!
BLONDELLO <i>a</i> 2	Sempre costante sarà quel cor.	Sempre costante, sarà il suo cor.
LAURETTA	Sempre costante sarà il mio cor. <i>Guglielmo torna.</i>	Costante e fedele sarà questo cor. <i>Guglielmo torna.</i>
GUGLIELMO	Seguitate, dite pure, il buon uom mi piace già.	Seguitate, dite pure, il buon uom mi piace già.
LAURETTA	No, segreti non abbiamo. Mi diceva, che le luci	No, segreti non abbiamo. Mi diceva, che la vista

	racquistate infine egli ha.	racquistata infine egli ha.
BLONDELLO	Per appunto le diceva, che le luci ridonate finalmente il Cielo m'ha.	Per appunto le diceva, che la vista ridonata finalmente il Cielo m'ha.
GUGLIELMO	Ti diceva, che le luci ridonate il Cielo gli ha? Seguitate, dite pure, che il buon uom mi piace già. <i>Guglielmo si scosta in atto di partire.</i>	Ti diceva, che la vista racquistata infine egli ha? Seguitate, dite pure, che il buon uom mi piace già. <i>Guglielmo si scosta in atto di partire.</i>
LAURETTA	Vi voleva dire ancora... <i>A Blondello,</i> <i>mentre Guglielmo ritorna di nuovo.</i>	Vi voleva dire ancora... <i>A Blondello,</i> <i>mentre Guglielmo ritorna di nuovo.</i>
GUGLIELMO	Seguitate, dite pure.	Seguitate, dite pure.
LAURETTA	Che mi preme che lo sappia... Che per lui non ho segreti.	Che mi preme che lo sappia... No, no, no, non son segreti.
BLONDELLO	Senza dubbio lo saprà. Qual segreto mai col padre una figlia aver potrà?	Senza dubbio lo saprà. Una figlia verso il padre, quai segreti aver potrà?
<i>I detti, villani, e villane, che arrivano danzando; poi di mano in mano i cavalieri della contessa, e per ultimo Florestano.</i>		
I VILLANO	E frich, e froch, e zich, e zoch. Quando a due tira il bue, la faccenda meglio va.	E zich, e zich, e zich, e zoch, e frich, e frich, e froch. Quando a due tira il bue, la faccenda meglio va.
CORO DI VILLANI		Quando a due tira il bue, la faccenda meglio va.
	Dal villan se la villana se ne resta un po' lontana si rattrista e muta sta; Ma se riede il caro amante, salta vispa in sulle piante, e a incontrarlo se ne va.	Dal villan se la villana se ne resta un po' lontana si rattrista e muta sta; Ma se torna il caro amante, salta lieta in sulle piante, e a incontrarlo se ne va.
CORO DI VILLANI	E frich, e froch, e frich, e froch, e zich, e zoch, e zich, e zoch.	E zich, e zich, e zich, e zoch, e frich, e frich, e froch. Quando a due tira il bue, la faccenda meglio va. Quando a due tira il bue, la faccenda

		meglio va.
I VILLANO	Che ne dite mia comare?	Che ne dite mia comare?
	Che ne pensi tu compare?	Che ne pensi tu compare?
	Solo a due il ben si fa.	Solo a due il ben si fa.
CORO DI VILLANI	E zich, e zoch, e zich, e zoch.	E zich, e zoch, e zich, e zoch.
I VILLANO	Della Terra gli abitanti, durerebber pochi istanti senza dirsi qua, e là.	Della Terra gli abitanti, durerebber pochi istanti senza dirsi qua, e là.
CORO DI VILLANI	E zich, e zoch, e zich, e zoch.	E zich, e zoch, e zich, e zoch.
		Quando a due tira il bue, la faccenda meglio va. Quando a due tira il bue, la faccenda meglio va.

A misure 26-34 la linea vocale di Lauretta presenta i versi in due versioni: ho scelto di riproporre nell'edizione le due versioni, trascrivendo i versi aggiunti in fase di probabile correzione sempre sopra al rigo musicale, differenziandoli col corsivo.

Il ms. della partiturina vocale presenta inoltre alcuni errori palesi che sono stati emendati come di seguito illustrato.

62 Lauretta: si corregge *Vivi* in *Vive*.

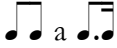





116 Lauretta: si corregge *Le diceva* in *Mi diceva*.

Interventi operati al testo musicale

1, **I**: ho esteso la prescrizione dinamica *p* presente nei soli mss. del *violino II primo* e dei *contrabbassi e violoncelli* a tutta l'orchestra. Ho inoltre esteso alle Vle e Bassi la prescrizione pizzicato, come è nella reiterazione del modello che inizia a misura 10: di conseguenza ho esteso anche la prescrizione arco alle misure 6 e 14, come per i Vni I e II.

6 Corni, Vle, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f*.

10, **I**: ho esteso la prescrizione dinamica *p* presente nel solo ms. del *violino II primo* a tutta l'orchestra.

- 14 Oboi, Corni, Vle: si estende la prescrizione dinamica *f*.
- 19, Fagotti, Vle, Bassi, **I**: si estende la prescrizione dinamica *p*.
- 57 Fagotti, Archi, **I**: si integra tra [] la prescrizione dinamica *p* come nella partitura a stampa francese.
- 75, Fagotti, Vle, Bassi, **I**: si estende la prescrizione dinamica *f*.
- 86 **I**: la lezione diverge da misura 82, di cui è la reiterazione, per l'assenza della prescrizione dinamica *p*, così come anche nella partitura a stampa.
- 129 Vni II, **II**: si corregge il valore da  a .
- 163, 165, **I**: i mss. riportano prescrizioni dinamiche divergenti, per cui si assume la lezione della partitura a stampa francese integrandola tra [].
- 170: i manoscritti degli *oboi e flauti I e II* e dei *violini* riportano articolazioni divergenti, rispettivamente punto di staccato corto e punto di staccato allungato, che sopprimo conformando alla partitura francese a stampa.
- 171 Ottavini, Vni I e II, **I**: si uniformano le prescrizione dinamiche, divergenti nelle fonti, a quella del ms. del *violino I primo, ff*, conforme a quella presente nella partitura francese a stampa. Si estende per eguaglianza alle reiterazioni successive.
- 210, Minuetto: la parte mancante dei Vni I è integrata mutuandola per la maggior parte dall'Oboe I.
- 222-225 Vni I: si ricava la parte dal disegno delle Vle, archi bassi e dei Vni II.
- 225 Oboe I, Vni I e II, **I**: si corregge il valore della nota da  a .
- 242 Oboe I e II, Vle, **I**: si corregge il valore della nota da  a .
- 272 **I**: si estende fuori [] la corona agli Oboi, Fagotti, Vle e Bassi.

III/3-BIS, BALLO NEL FINALE III

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 30r-31v, 69r-70v, 106r-107v, 137r-138v, 164r-164v, 188r-188v; FRAMMENTI 112.2, cc. 12r-12v, 29r-29v, 55v-57r, 87v-89v; FRAMMENTI 124, cc. 70r-76r.

Titolo: BALLO NEL FINALE ATTO TERZO²⁰⁵



Organico:



Oboe e flauto I, *Oboe I*, cc. 164r-164v
 Oboe e flauto II, *Oboe II*, cc. 188r-188v
 Fagotti [in un unico ms.], cc. 55v-57r
 Corno I *in D Re [RE]*, cc. 12r-12v
 Corno II *in D Re [RE]*, cc. 29r-29v
 Laretta, [*Soprano*], cc. 70r-76r
 Blondello [*Basso*], cc. 70r-76r
 Guglielmo [*Basso*], cc. 70r-76r
 Villani [*Basso*], cc. 70r-76r
 Violino I primo, cc. 30r- 31v
 Violino I secondo, cc. 106r-107v
 Violino II primo, cc. 69r- 70v
 Viole, cc. 137r-138v
 Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, cc. 87v-89v


Interventi operati al testo musicale

I manoscritti presentano poche indicazioni inerenti prescrizioni dinamiche, articolazioni, legature, ad esclusione del ms. del *violino I primo*; pertanto si prende tale fonte come modello, estendendo le prescrizioni presenti sia agli archi sia ai fiati senza [], a meno che non vi siano lezioni divergenti.

8 Vni II, **I**: Do#4



10 Corni **I**: si corregge il valore della nota da  a 

13 Oboi **II**: si corregge il valore della nota da  a 



45 Corno II, **I**: si corregge il valore della nota da  a 



47 Oboe I, Corno I, **II**: si uniforma il valore della nota da  a 


²⁰⁵ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali.

49 Corno II, **I**: si uniforma da  a 




66 Oboe I, Vni II, **II**: si corregge il ritmo uniformando alla lezione dei Vni I

77 Corni **I**: si corregge il valore della nota da  a 

83 Vni I, **I**: si corregge il valore della nota da  a 

89 Oboe II, **I**: si corregge il valore della nota da  a 

99, Oboi, **I**: Re3; Corni, **I**: Re2

123 Vni I, **II**: si corregge il modello da  a  

128 Corno I: si integra la misura di pausa assente nel ms.

137 Corno I, Vle, **I**: si corregge il valore della nota da  a 

183 Corno I, **II**: si corregge il valore della nota da  a 

187 Corno I, **II**: si corregge il valore della nota da  a 

189 Oboe I, Corni **II**: si corregge il valore della nota da  a 

III/4, FINALE ASSALTO DEL CASTELLO

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 32r-35v, 70v-76r, 107v-111r, 138v-142r, 164v-168v, 189r-191r; FRAMMENTI 112.2, cc. 13r-15v, 30r-32r, 57r-58v, 89v-93r; FRAMMENTI 124 cc. 56r-64r FRAMMENTI 112.1 cc. 40r-41r.

Titolo: FINALE ASSALTO AL CASTELLO²⁰⁶

Organico:

Oboe e flauto I, *Oboe I*, cc. 164v-168v
 Oboe e flauto II, *Oboe II*, cc. 189r-191r
 Fagotti [in un unico ms.], cc. 57r-58v
 Corno I *in D Re [RE]*, cc. 13r-15r
 Corno II *in D Re [RE]*, cc. 30r-32r
 Contessa, [*chiave di soprano*], cc. 56r-64r
 Dame, [*chiave di soprano*], cc. 40r-41r.
 Riccardo, [*chiave di tenore*], cc. 56r-64r
 Cavalieri I, [*chiave di tenore*], cc. 56r-64r
 Cavalieri II, [*chiave di tenore*], cc. 56r-64r
 Blondello, [*chiave di basso*], cc. 56r-64r
 Guglielmo, [*chiave di basso*], cc. 56r-64r
 Villani, [*chiave di basso*], cc. 56r-64r
 Florestano, [*chiave di basso*], cc. 56r-64r
 Violino I primo, cc. 32r- 35r
 Violino I secondo, cc. 107v-111r
 Violino II primo, cc. 70v-76r
 Viole, cc. 138v-142r
 Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, cc. 89v-93r

Il numero comprende anche il coro “Olà qua rendi subito”: nell’edizione si è però collocato il titolo a p. 257, rispettando il posizionamento prevalente nei mss. La numerazione delle battute pertanto è continua tra i due brani.

Interventi operati alla parte vocale

Della parte vocale sopravvivono una particella per i soprani,²⁰⁷ FRAMMENTI 112.1 cc. 40r-41r, formata dalla linea vocale e il basso, e una particella a più voci, FRAMMENTI 124 cc. 56r-64r, in cui sono identificabili le linee vocali di Florestano, Cavalieri[su due pentagrammi], Guglielmo, Riccardo, Contessa, Blondello. Quando non è stato possibile identificare con sicurezza il personaggio che canta si è operato un confronto

²⁰⁶ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali.

²⁰⁷ Che ho trascritto per le Dame.

con il libretto della rappresentazione monzese: va segnalata in merito una divergenza che riguarda i versi «*Bell'amistà fedele, fin pose ai mali miei. Lontani i giorni rei, tenga costante amor.*», che nella particella sono cantati in terzetto da Margherita, Riccardo e Blondello, a differenza di quanto indica il libretto.²⁰⁸

CONTESSA <i>e</i>	Bella amistà fedele
RICCARDO <i>a 2</i>	fin pose ai mali miei.
BLONDELLO, FLORESTANO,	Lontani i giorni rei,
LAURETTA, GUGLIELMO <i>a 4</i>	tenga costante Amor.

Si è inoltre mantenuta la divergenza del testo esistente tra la lezione del ms. per i soprani e la particella FRAMMENTI 124 cc. 56r-64r, misure 209-214.

Di seguito gli interventi compiuti.

132 Contessa, **I**: Do bequadro

130 Riccardo, **IV**: Do bequadro

131 Riccardo, **I**: Do bequadro

Interventi operati al testo musicale

28 Vle: si scioglie la nota del valore di minima puntata in sei crome uniformando alla lezione degli altri archi.

42-43 Corno II: Si bequadro

44 Fagotto I: FA bequadro

46 Vle e Bassi, **IV**: Fa bequadro

48 Vle e Bassi, **III** **IV**: Fa bequadro

49 Oboi, **IV**: Do#

50 Oboe I, **I**: Do bequadro; Vle e Bassi, **I**: FA bequadro

50 Fagotti, **IV**: Si bemolle

51 Oboe I **I**: Si b

56 Vni II, **II** **IV**: Fa e Do bequadro

59 Bassi: Re#

²⁰⁸ Misure 194-209.

102 Oboe II, **III**: fino a misura 106 compresa il ms. riporta una parte identica a quella dei Vni II, che non si trascrive: si trascrive nuovamente a partire da misura 107.

107 Vni I, **II**: Sol#

113-118 Oboe II: il ms. riporta una parte identica a quella dei Vni II, che non si trascrive: si trascrive nuovamente a partire da misura 119.

120-123 Oboe II: il ms. riporta una parte identica a quella dei Vni II, che non si trascrive: si trascrive nuovamente a partire da misura 124

124 Vni II, **I**: si corregge il ritmo uniformando agli Oboi e ai Vni I.

161 Oboe II, **II**: Sol#

180 Oboe II **I** **II**: Fa# Sol

216 Vni II: manca la misura vuota, che si integra.

CORO FINALE

Fonti: FRAMMENTI 112.1, cc. 74r, 140r, 166r, 190r; FRAMMENTI 112.2, cc. 14r, 31r, 91r.

Titolo: CORO FINALE²⁰⁹

Organico:

Oboe e flauto I, *Oboe I*, c. 166r
Oboe e flauto II, *Oboe II*, c. 190r
Corno I *in D [RE]*, c. 14r
Corno II *in D [RE]*, c. 31r
Violino II primo, c. 74r
Viola, c. 140r
Contrabbassi e violoncelli, *Bassi*, c. 91r

Si tratta di 7 carte che contengono le parti strumentali di un “Coro finale”.²¹⁰ non avendo indicazioni più precise sulla sua collocazione lo si inserisce alla fine dell’edizione. La parte di violino I è assente, pertanto si è proposta una integrazione mutuando la musica dal I Oboe attraverso un confronto della parte del Violino II e dell’Oboe II: l’integrazione si differenzia per essere trascritta in un pentagramma di dimensione ridotta. Per comodità di lettura, e per la brevità del brano, si trascrivono le parti degli Oboe e dei Corni su pentagrammi separati, e si mantengono le parti sdoppiate dei Vni II.

²⁰⁹ Titolo formale presente nei mss. delle parti orchestrali.

²¹⁰ È assente la fonte vocale.

Fonti

MICHEL-JEAN SEDAINE, *Richard Cœur de lion*, Paris, Didot, 1787

GIUSEPPE CARPANI, *Riccardo Cor di Leone, Commedia per musica da rappresentarsi nel teatro di Monza l'autunno del 1787*, Milano, appresso G. Battista Bianchi, [1787]

GRÉTRY, ANDRÉ-ERNEST-MODESTE, *Richard Cœur de lion*, Paris, chez Houbat, gravé par Huguet, [ca. 1785]

GRÉTRY, ANDRÉ-ERNEST-MODESTE, *Riccardo Cor di Leone*, mss., I-MOe FRAMMENTI 112.1-2, FRAMMENTI 124.

GRÉTRY, ANDRÉ-ERNEST-MODESTE, *Oh Riccardo o moi buon re*, ms., P-Ln, F.C.R. ms. 288.21, pp. 168-196.

Articoli, saggi, repertori

G. C., *Serie cronologica delle rappresentazioni drammatico pantomimiche poste sulle scene dei principali teatri di Milano dall'autunno 1796 sino all'intero autunno 1818 coi rispettivi elenchi dei signori poeti, maestri di musica, compositori dei balli, titoli delle rappresentazioni, primi attori dicanto, ecc ec.*, Milano, Giovanni Silvestri, 1818.

GIUSEPPE CARPANI, *Le Rossiniane, ovvero Lettere musico-teatrali*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824

Giornale generale della Bibliografia italiana, Firenze, Giacomo Molini, 1861

Teatro alla Scala: Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del suo aprimento ad oggi, Milano, Giacomo Pirola, 1862.

GEORGES CUCUEL, *Le Moyen age dans les opéras-comiques du XVIII^e siècle*, in «*Revue du Dixhuitième siècle*», II, 1914

DENIS TURNER, *Grétry*, in «*The Musical Times*», Vol. 61, No. 930, (1920), pp. 536 + 545.

EUGÈNE BORREL, *Histoire de "Grégoire"*, in «*Revue de Musicologie*», T. 8e, No. 22e, (1927), pp. 92-97.

ALEXANDER WHEELLOCK THAYER, *The life of Ludwig van Beethoven*, New York, Beethoven Association, 1932, 3 voll.

R. MORGAN LONGYEAR, *Notes on the Rescue Opera*, in «*The Musical Quarterly*», Vol. 45, No. 1 (1959), pp. 49-66.

- AUGUSTO MERATI, *Monumenti neoclassici a Monza e in Brianza*, Monza, Lions, 1965.
- Thayer's Life of Beethoven*, revised and edited by Elliot Forbes, Princeton-New Jersey, Princeton University, 1965.
- GIORGIO PESTELLI, *Giuseppe Carpani, e il neoclassicismo musicale nella vecchia Italia*, in «*Quaderni della Rassegna Musicale*», 4, Torino, 1968, pp. 106-121.
- GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine, ovvero Lettera sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova, 1823 (seconda edizione). Ristampa fotomeccanica in *Bibliotheca Musica Bononiensis*, Collana diretta da G. Vecchi, Bologna, 1969.
- STERLING E. MURRAY, *The Rösler-Rossetti Problem: a Confusion of Pseudonym and Mystken Identity*, in «*Music and Letters*», 57, 2, 1976, pp. 130-143.
- GEOFFREY NORRIS, *Tchaikovsky and the 18th Century*, in «*The Musical Times*», Vol. 118, No. 1615, (1977), pp. 715-716.
- Annals of opera 1597-1940*, a cura di Alfred Loewenberg, London, John Calder, 1978.
- DAVID CHARLTON, *Review: Revival or Survival?*, in «*19th-Century Music*», Vol. 2, No. 2 (1978), pp. 159-164.
- TADDEO WEIL, *I teatri musicali veneziani del Settecento: catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo 18. in Venezia (1701-1800)*, Bologna, Forni editore, 1978, facsimile dell'edizione di Venezia, 1897.
- CESARE MAZZARELLI, *La Villa, la Corte e Milano capitale*, in «*La Villa Reale di Monza*», a cura di Francesco de' Giorgi, Monza, Pro Monza, 1984.
- DAVID CHARLTON, *Grétry and the growth of opéra comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- DAVID BRYANT, *La farsa musicale: coordinate per la storia di un genere non genere*, in «*I vicini di Mozart. La farsa musicale veneziana (1750-1810)*», a cura di David Bryant e Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1987, pp. 431-455.
- Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, a cura di Carl Dahlhaus e Sieghart Döhring, München, Zurich, Piper, 1986, 3 voll. In particolare il volume 3, *Werke: Donizetti-Henze*, München, Zurich, Piper, 1987.
- HELMUT C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration: Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)*, Frankfurt, Peter Lang, 1988, 2 voll.

- Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988.
- STEFANO CASTELVECCHI, *Alcune considerazioni sulla struttura drammaturgico-musicale della farsa*, in *I vicini di Mozart. La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di David Bryant e Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989, pp. 625-632.
- I vicini di Mozart. I. Il teatro musicale fra Sette e Ottocento. II. La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989, 2 voll.
- MAURIZIO PADOAN, *Teoresi e storicità nell'estetica di Giuseppe Carpani*, in «*Statuti della Musica: studi sull'estetica musicale tra Sei e Ottocento*», a cura di Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, Antiquae Musicae Italiae Studiosi, 1989.
- CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa fino al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991-1994.
- Music and the French Revolution*, a cura di MALCOM BOYD, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- THOMAS BETZWIESER, *Grétry's Richard Coeur de Lion in Deutschland: Die Opéra-Comique auf dem Weg zur Grossen Oper*, in «*Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*», a cura di Philippe Pierre Vendrix, Liege, Mardaga, 1992, pp. 331-335.
- BRUCE ALAN BROWN, *La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIII^e siècle*, in «*L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*», a cura di Philippe Pierre Vendrix, Liege, Mardaga, 1992, pp. 284-343.
- DAVID CHARLTON, *On redefinitions of "rescue opera"*, in «*Music and the French Revolution*», Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 169-188.
- CORINNE PRE, *Les traductions de l'opéras-comiques en langues occidentales*, in «*Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*», a cura di Philippe Pierre Vendrix, Liege, Mardaga, 1992, pp. 229-250.
- PHILIPPE PIERRE VENDRIX, *En inversant le processus. De l'opéra-comique à l'opera buffa*, in «*Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Loven di Menaggio (Como), 28-30 giugno 1993*», a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, Antiquae Musicae Italiae Studiosi, 1995, pp. 129-141.
- JURGEN MAEHDER, *Zwischen Opera buffa und Melodramma: Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994.

-
- Dictionnaire de l'opéra-comique français*, a cura di Francis Claudon, Bern, Peter Lang, 1995.
- Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, a cura di PHILIPPE VENDRIX, Liège, Mardaga, 1992.
- STEFANO CASTELVECCHI, *From Nina to Nina: Pyscodrama, Absorption, and Sentiment in the 1780s*, in «Cambridge Opera Journal», VIII, 2, 1996, pp. 91-112.
- Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764 - 1823*, a cura di Roberto Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, 2 voll.
- MARCO MARICA, *Le traduzioni italiane di opéras-comiques francesi (1763-1813)*, in «Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheatre im 19. Jahrhundert», a cura di Herbert Schneider – Nicole Wild, Hildesheim, Olms, 1997, pp. 385-447.
- PAOLO RUSSO, *La parola e il gesto. Studi sull'opera francese nel Settecento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997.
- EMILIO SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra-comique français: le cas du Renard d'Ast*, in «Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheatre im 19. Jahrhundert», a cura di Herbert Schneider - Nicole Wild, Hildesheim, Olms, 1997, pp. 363-383.
- MARCO MARICA, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma, 1998.
- DASCIA DALPERO, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1772-1797) e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia della musica a Milano*, «Fonti musicali italiane», 4, 1999, pp. 55-111.
- ADRIANO BASSI, *La musica e il gesto*, Milano, Cristian Marinotti Edizioni, 2000
- DAVID CHARLTON, *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, Aldershot - Brookfield USA - Singapore - Sydney, Ashgate, 2000.
- DAVID CHARLTON AND MARK LEDBURY, *Michel-Jean Sedaine (1719-1797): Theatre, opera, and art*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- THOMAS BETZWIESER, *Sprechen und Singen: Asthetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2002.
- FRANCESCA BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique al teatro Arciducale di Monza 1778-1795*, Lucca, LIM, 2002.

MARCO MARICA, *Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820)*, in «*Le rayonnement de l'opéra-comique en l'Europe au XIX^e siècle*», a cura di Milan Pospíšil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon, Marta Ottlova, Praga, KLP, 2003, pp. 299-360.

DAVIDE DAOLMI, *Uncovering the origins of the Milan Conservatory: the French model as a pretext and the fortune of Italian opera*, in *Musical Education in Europe, (1770-1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges*, a cura di Michael Fend - Michel Noray, 2 voll., Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, I, pp. 103-124.

ARNOLD JACOBSHAGEN, *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart, F. Steiner, 2005.

Création, ré-création et/ou récréation: deux "traductions" anglaises de Richard Cœur-de-Lion, in «*Musicorum*», 2005, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, mars 2006, pp. 107-123.

DAVIDE DAOLMI, *Nina ossia La pazza per amore: Commedia d'un atto in prosa e in verso, e per musica (Monza 1788)*, Milano, LED, 2006.

ALESSANDRO DI PROFIO, *Lo spazzacamino principe*, in «*Musicalia*», Pisa-Milano, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 3/2006 (in corso di pubblicazione).

MARINO NAHON, *Carpani e l'importazione della forma strofica*, in «*Musicalia*», Pisa-Milano, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 3/2006 (in corso di pubblicazione).

EMILIO SALA, *L'opera francese in Italia: il caso degli adattamenti di Giuseppe Carpani al Teatro Arciduciale di Monza (1787-1795)*, in «*Musicalia*», Pisa-Milano, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 3/2006 (in corso di pubblicazione).

PAOLO RUSSO, *Il re riconosciuto: il colpo di scena tra opéra comique e opera giocosa*, in «*Baldassarre Galuppi "il Buranello"*», a cura di Rodobaldo Tibaldi, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 33-58.

Voci di dizionari

CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1925

Encyclopedia of music in Canada, a cura di Helmut Kalmann, Gilles Potvin, Kenneth Winters, Toronto, University of Toronto Press, 1981

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Biografie, Torino, UTET, 1983

-
- Richard Cœur de lion*, a cura di DAVID CHARLTON, in *The New Grove Dictionary of Opera*, 3, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Press, 1992, pp. 1314-1315.
- Opéra-comique*, a cura di HERBERT SCHNEIDER, in *MGG, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, 7, *Mut-Que*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1997, pp. 666-699.
- André-Ernest-Modeste Grétry*, a cura di DAVID CHARLTON, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Press.
- Henry Wieniawski*, a cura di BORIS SCHWARZ-ZOFIA CHECHLINSKA, in *The new Grove dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Press.
- Queen of spades*, a cura di RICHARD TARUSKIN, in *The new Grove dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Press.
- DEBRA CRAINE, *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- André-Ernest-Modeste Grétry*, a cura di ARNOLD JACOB SHAGEN, in *MGG, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, 7, *Frau-Gre*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2002, pp. 1587-1600

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI

Ciclo XX

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/07

Traduzioni di opéras-comiques
nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena:
il Riccardo Cor di Leone

II

Presentata da:

FABRIZIO BUGANI

Coordinatore del Dottorato

Prof. ANGELO POMPILIO

Relatori

Prof. MARCO BEGHELLI

Prof. EMILIO SALA

Esame finale anno 2008

INDICE

ATTO PRIMO

I/1: INTRODUZIONE	p. 1
I/2: CAVATINA	p. 21
I/3: ARIA	p. 24
I/4: QUARTETTO ATTO I	p. 35
I/5:CAVATINA	p. 60
I/6: DUETTO	p. 66
I/7:ARIA	p. 71
I/8: SONATA	p. 84
I/9: FINALE ATTO I	p. 87

ATTO SECONDO

II/1: SINFONIA	p. 103
II/2: ARIA	p. 106
II/3: DUETTO	p. 121
II/4: TERZETTO ATTO II	p. 128
II/5: FINALE ATTO II	p. 142

ATTO TERZO

III/1: TERZETTO ATTO III	p. 160
III/2: QUINTETTO ATTO III	p. 174
III/3: FINALE E TERZETTO ATTO III	p. 194
III/BIS: BALLO NEL FINALE ATTO III	p. 218
III/4: FINALE III ASSALTO AL CASTELLO	p. 237
CORO FINALE	p. 272

ATTO I

SCENA I

Villaggio, in poca distanza del quale vedesi una fortezza fra le balze di orrido monte. Casa di campagna sulla dritta, con una panca fuori dalla porta.

Villani e villane che tornano sulla sera dal lavoro della campagna, tra i quali Sandrina, Marcone e Mengotta.

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

Cantiamo, cantiamo

Allegro

Flauto

Oboi I e II
f [a 2]

Fagotti I e II
f

Corni I e II
f [a 2]
in Do

Sandrina

Mengotta

Marcone

Coro

Allegro

Violini I
f

Violini II
f

Viola
f

Bassi
f

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

Musical score for measures 1-5. The score includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in Do, Vni I, Vni II, Vle, and Bassi. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 1 starts with a triplet of eighth notes in the woodwinds. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The woodwinds have slurs and accents. The horn part has a dynamic marking of *[a 2]* in measure 5.

Musical score for measures 6-9. The score includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in Do, Vni I, Vni II, Vle, and Bassi. The key signature changes to D major (two sharps) starting in measure 6. Measure 6 starts with a triplet of eighth notes in the woodwinds. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The woodwinds have slurs and accents. The horn part has a dynamic marking of *[a 2]* in measure 6.

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

Larghetto

10

Fl. *p*

Ob. II *p*

Fag. I e II *p*

Cor. I e II *p*
in Do

Larghetto

Vni I *p*

Vni II *p*

Vle *p*

Bassi *p*

19

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Cor. I e II *p*
in Do

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

Musical score for measures 26-33. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Fagotto I e II (Fag. I e II), Coro I e II in Do (Cor. I e II in Do), Violini I (Vni I), Violini II (Vni II), Violoncello (Vle), and Basso (Bassi). The music is in G major and 4/4 time. Measures 26-33 show a steady rhythmic pattern with various melodic lines and harmonic support.

Musical score for measures 34-43. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Fagotto I e II (Fag. I e II), Coro I e II in Do (Cor. I e II in Do), Violini I (Vni I), Violini II (Vni II), Violoncello (Vle), and Basso (Bassi). The tempo is marked **Più allegretto** and the dynamics are **f**. Measure 43 includes the instruction *[divise]*. The music features more active melodic lines and a consistent harmonic accompaniment.

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

Musical score for measures 42-46. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Bassoon I and II (Fag. I e II), Cor I and II in D (Cor. I e II in Do), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), and Basses (Bassi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with various rhythmic patterns and articulations. A dynamic marking of *[a 2]* is present in the Bassoon and Cor parts.

Musical score for measures 47-51. The score is arranged in a system with seven staves, identical in layout to the previous system. The staves are: Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Bassoon I and II (Fag. I e II), Cor I and II in D (Cor. I e II in Do), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), and Basses (Bassi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with similar textures and articulations as the previous system.

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

52

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Do

Coro

Can - tiam, — can - tia - mo, com - pa - gni il bel gior - no s'af - fret - ti al ri -

Can - tiam, — can - tia - mo, com - pa - gni il bel gior - no s'af - fret - ti al ri -

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

[divise]

58

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Do

Coro

- tor - no co' plau - si il bel di. Sai tu che do - ma - ni l'an - ti - co Mar - co - ne di - ven - ta gar - zo - ne, le noz - ze ri -

- tor - no co' plau - si il bel di. Sai tu che do - ma - ni l'an - ti - co Mar - co - ne di - ven - ta gar - zo - ne, le noz - ze ri -

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

p

p

p

p

p

p

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

64

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Do

San.

Coro

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

Gian - ni - no non

-fà? Sì, cer-ta è la co-sa, pia-ce-vol, gu - sto-sa: do-man, sì, do - ma - ni gran vin si ber - rà.

-fà? Sì, cer-ta è la co-sa, pia-ce-vol, gu - sto-sa: do-man, sì, do - ma - ni gran vin si ber - rà.

p

p

p

p

69

San.

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

vie - ne, che cru - do mar-tir, che cru-do mar-tir! Si scor - da le pe - ne che fam-mi, che fam-mi sof-

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

75

Fl. *p*

Ob. II *p*

Fag. I e II *p*

Cor. I e II
in Do *p*

San. - frir.

Coro
San-dri-na, do - ma - ni l'an - ti - co Mar - co - ne ri - tor - na gar - zo - ne, le noz - ze ri - fà. Sù, ri - di, ra - gaz - za, sal - tel - la, schia -
San-dri-na, do - ma - ni l'an - ti - co Mar - co - ne ri - tor - na gar - zo - ne, le noz - ze ri - fà. Sù, ri - di, ra - gaz - za, sal - tel - la, schia -

Vni I *p*

Vni II *p*

Vle *p*

Bassi *p*

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

81

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Do

Coro

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

f

[a 2]

f

f

f

f

f

f

f

-maz-za: do-man, sì do - ma-ni gran vin si ber - rà.

-maz-za: do-man, sì do - ma-ni gran vin si ber - rà.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony, numbered 81. It features multiple staves for woodwinds, brass, strings, and a choir. The woodwinds (Flute, Oboe II, Bassoon I & II) and strings (Violin I & II, Viola, Basses) are marked with a forte (*f*) dynamic. The brass (Cornets I & II) is marked *in Do*. The choir part includes the lyrics: "-maz-za: do-man, sì do - ma-ni gran vin si ber - rà." There are also performance markings such as "[a 2]" and various articulations like slurs and accents. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

Musical score for measures 86-90. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Bassoon I and II (Fag. I e II), Horn I and II in D (Cor. I e II in Do), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Basses (Bassi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The Flute and Oboe II parts have melodic lines with grace notes. The Bassoon I and II parts have a more rhythmic, bass-line character. The Horn I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violin I and II parts play a dense, rhythmic texture. The Viola and Basses parts provide a solid harmonic foundation.

Musical score for measures 91-95. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Bassoon I and II (Fag. I e II), Horn I and II in D (Cor. I e II in Do), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Basses (Bassi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns. The Flute and Oboe II parts have melodic lines with grace notes. The Bassoon I and II parts have a more rhythmic, bass-line character. The Horn I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violin I and II parts play a dense, rhythmic texture. The Viola and Basses parts provide a solid harmonic foundation.

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

96

Fl. *p*

Ob. II *p*

Fag. I e II *p*

Coro
Sai tu che do - ma - ni l'an - ti - co Mar - co - ne di - ven - ta gar - zo - ne, le noz - ze ri - fà? Sì, cer - ta è la co - sa, pia - ce - vol, gu -

Vni I *p*

Vni II *p*

Vle *p*

Bassi *p*

102

Fl. *f*

Ob. II *f*

Fag. I e II *f* [a 2] *p f p f p*

Coro
- sto - sa: do - man, si do - ma - ni gran vin si ber - rà.

Vni I *f*

Vni II *f*

Vle *f*

Bassi *f*

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

Musical score for measures 110-115. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Bassoon I & II (Fag. I e II), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Basses (Bassi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score features dynamic markings of *f* (forte) and *[p]* (piano). The Flute and Oboe II parts have a melodic line with a crescendo from *f* to *[p]*. The Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Basses parts have a rhythmic accompaniment with a crescendo from *f* to *[p]*.

Musical score for measures 116-121. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Bassoon I & II (Fag. I e II), Horn I & II in D (Cor. I e II in Do), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Basses (Bassi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score features dynamic markings of *f* (forte). The Flute, Oboe II, and Horn I & II in D parts have a melodic line. The Violin I, Violin II, Viola, and Basses parts have a rhythmic accompaniment. The Horn I & II in D part has a marking *[a 2]* above the staff.

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

Musical score for measures 121-123. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Bassoon I and II (Fag. I e II), Cor Anglais I and II in C (Cor. I e II in Do), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Basses (Bassi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 121 is marked with a first ending bracket. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns.

Musical score for measures 124-126. The instruments and key signature are the same as in the previous system. Measure 124 is marked with a first ending bracket. The woodwinds continue their melodic line, and the strings maintain their rhythmic accompaniment.

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

128

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Mar.
8
128

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

Marcone

Gli è dun - que do - ma - ni che tor - no gar - zo - ne: con te, dol - ce a - mor, ri - pi - glio vi -

p

p

p

p

132

Men.

Mar.

Coro

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

Cin - quan - ta son gli an - ni di no - stra u - nio - ne, pur sen - to - mi an - co - ra l'u - sa - to va -

-gor. Cin - quan - ta son gli an - ni di no - stra u - nio - ne, pur sen - to - mi an - co - ra l'u - sa - to va -

Can -

Can -

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

136

Fl. *f*

Ob. II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f* [a 2] [a 2]

Men. - lor. _____

Mar. $\frac{8}{8}$ - lor. _____

Coro - tiam, can - tia - mo, com - pa - gni il bel gior - no s'af - fret - ti al ri - tor - no co' plau - si il bel

Vni I *f*

Vni II *f*

Vle *f* [divise]

Bassi *f*

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

143

Fl. *p*

Ob. II *p*

Fag. I e II *p*

Coro
di. Sai tu che do - ma - ni l'an - ti - co Mar - co - ne di - ven - ta gar - zo - ne, le noz - ze ri -
di. Sai tu che do - ma - ni l'an - ti - co Mar - co - ne di - ven - ta gar - zo - ne, le noz - ze ri -

Vni I *p*

Vni II *p*

Vle *p*

Bassi *p*

147

Fl. *f*

Ob. II *f*

Fag. I e II *f*

Coro
-fà? Sì, cer-ta è la co-sa, pia-ce-vol, gu-sto-sa: do-man, si do-ma-ni gran vin si ber-rà.
-fà? Sì, cer-ta è la co-sa, pia-ce-vol, gu-sto-sa: do-man, si do-ma-ni gran vin si ber-rà.

Vni I *f*

Vni II *f*

Vle *f*

Bassi *f*

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

152

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

f *f* *f* *f* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *f*

[a 2]

158

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

f [*p*]

f [*p*]

f [*p*]

f [*p*]

f [*p*]

f [*p*]

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

163

Fl. *f*

Ob. II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f* [a 2] *in Do*

Vni I *f*

Vni II *f*

Vle *f*

Bassi *f*

167

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Cor. I e II *in Do*

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

Musical score for measures 170-172. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Bassoon I & II (Fag. I e II), Cor Anglais I & II in C (Cor. I e II in Do), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Basses (Bassi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute and oboe II parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bassoon and bass parts provide a steady accompaniment. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 173-175. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Bassoon I & II (Fag. I e II), Cor Anglais I & II in C (Cor. I e II in Do), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Basses (Bassi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute and oboe II parts have a melodic line with a *p* dynamic marking. The bassoon and bass parts have a melodic line with a *p* dynamic marking. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

N. 1 - INTRODUZIONE (E CORO)

176

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Do

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

181

Fl.

Ob. II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Do

Vni I

Vni II

Vle

Bassi

[perdendosi]

[perdendosi]

[perdendosi]

[perdendosi]

[perdendosi]

[perdendosi]

[perdendosi]

[perdendosi]

SCENA II

BLONDELLO e GIANNINO

BLONDELLO: Che rumore è questo? Giannino, parmi sentire non so che di canto

GIANNINO: Non vi faccia specie: sono i nostri villani, che tornano dal lavoro. È sera, sapete?

BLONDELLO: Ma dimmi, buon figliuolo, dove mi trovo adesso?

GIANNINO: Voi siete poco distante da un castello antico con delle torri e dei muri alti alti. Ecco là in cima un soldato, colla sua alabarda, che fa sentinella. Io lo vedo benissimo.

BLONDELLO: In verità che son stanco.

GIANNINO: Venite qui: sedete su questa pietra. Qui. Ve l'hanno messa apposta per sedere.

Blondello siede.

BLONDELLO: Ah, ti ringrazio: ora sto meglio.

GIANNINO: È una bella panchina di contro a una casa, che pare come una massaria, un casino...

BLONDELLO: Oh bene, amico mio, va' un po' là dentro: domanda se volessero darmi alloggio per questa notte.

GIANNINO: Vado subito: ma starete li?

BLONDELLO: Oh, non ho certo voglia di muovermi. Quando non ci si vede, bisogna ben restare dove ci lasciano. Non mi dimenticare, veh!

GIANNINO: Oh no certo: mi avete pagato troppo bene... Ma a proposito, caro il mio vecchio... vorrei dirvi una cosa: ma...

BLONDELLO: Che?

GIANNINO: Ah!

BLONDELLO: Via, di', figlio, di' sù: cos'è questa cosa?

GIANNINO: Mi rincresce davvero: ma domani non potrò accompagnarvi.

BLONDELLO: Oh, e perché?

GIANNINO: Perché sono di nozze: domani il mio nonno e la mia nonna rinnovano il loro matrimonio, e mio figlio, che è suo fratello...

BLONDELLO: Come tuo figlio? Tu hai un figlio?

GIANNINO: Sì, mio fratello il maggiore, che è suo figlio di essi, si marita anch'egli con una giovane di questi contorni.

BLONDELLO: Ah, ora dici bene. Ma dimmi un po': questa giovane starebbe mai di casa in quel castello dove tu dicesti che vedevi un soldato con l'alabarda?

GIANNINO: Oh no, messere: non istà là.

BLONDELLO: Ma, e io come farò poi domani? Poveretto! chi mi condurrà?

GIANNINO: Oh non vi date pena per questo. Vi darò io un mio camerata; è un po' scemo, se volete. Ma che dico?

N. 2 - CAVATINA (Couplet di Giannino)

Non è il ballar che piacemi

Larghetto

Flauto

Giannino

Violini I

Violini II

Viola

Bassi

Non è il bal - lar che pia - ce - mi, non è il bal - lar, non è il bal - lar, ma San - dra in

N. 2 - CAVATINA (Couplet di Giannino)

6

Fl.

Gia.

cor, in cor mi sta: quel-la ma - ni - na mor - bi - da al - lor, al - lor m'ac - co - sto al se - - -

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[p]

[p]

[p]

[p]

12

Fl.

Gia.

-no, poi pian pia - ni - no par - la - si, poi pian pia - ni - no par - la - si... Or - bo me - schin, pie - tà mi

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[p]

smorzando

fp

fp >

[p]

smorzando

fp

fp >

[p]

smorzando

[p]

smorzando

[p]

smorzando

N. 2 - CAVATINA (Couplet di Giannino)

Fl. *fp* *fp* [*pp*]

Gia. fai: tan - ta bel - tà, bel - tà, tu non ve - drai, ve - drai.

Vni. I *fp* *fp* [*pp*]

Vni. II *fp* *fp* [*pp*]

Vle. *f* *p* *f* *p* [*pp*]

Bassi *f* *p* *f* *p* *pp*

Si replica ancora dopo le parole
Di' su, di' su

BLONDELLO: Hai ragione, figlio mio. Purtroppo io merito compassione. Ma di' su un'altra volta. Mi par di vederla.

GIANNINO: Voi la vedete? Oibò! Se siete orbo.

BLONDELLO: È per modo di dire: di' su, di' su. [Si replica il couplet]

[Dopo la ripetizione] BLONDELLO: Orsù, mio caro, va dunque, va a vedere, se troviamo cotesto alloggio per questa notte.

Giannino parte.

SCENA III

BLONDELLO *solo.*

BLONDELLO: Eccole là le torri, le fosse, i baluardi. È proprio una fortezza come va. La sua situazione non può essere più adattata, lontana dalle frontiere, fuoristrada, e in aria malsana. Certo non è buona che a seppellirvi dei prigionieri di Stato. Ma dicono che non è permesso accostarvisi. Eh, lo vedremo. Un'orbo non dovrebbe dar gelosia. Ad Orfeo animato da Amore s'apri l'inferno. Ebbene. Non resisteranno all'amicizia le porte di quelle torri.

N. 3 - ARIA

Oh Riccardo, oh mio buon re

Allegro

Flauti I e II
Fagotti I e II
Corni I e II
in DO basso
Blondello

Allegro

Violini I
Violini II
Viole
Bassi

Fl. I e II
Fag. I e II
Cor. I e II
in DO basso
Vni. I
Vni. II
Vle.
Bassi

f sf p f f sf p f
f p f [a 2] f p f
f
f

f sf p f sf p f
f sf p f
f p f
f

f p f p
f p f p
f p f p
f p f p

f p f p
f p f p
f p f p
f p f p

N. 3 - ARIA

Musical score for measures 11-14. The score includes parts for Fl. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in DO basso, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. Measure 11 features a dynamic marking of *f* and a first ending bracket labeled [a 2]. Measure 12 features a dynamic marking of *[ff]*. Measure 13 features a dynamic marking of *f* and a first ending bracket labeled [a 2]. Measure 14 features a dynamic marking of *f*. The bassoon part has a dynamic marking of *[ff]* in measure 12. The violin II part has a dynamic marking of *f* in measure 12. The viola part has a dynamic marking of *[ff]* in measure 12. The bass part has a dynamic marking of *f* in measure 12.

Musical score for measures 15-18. The score includes parts for Fl. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in DO basso, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. Measure 15 features a dynamic marking of *f* and a first ending bracket labeled [a 2]. Measure 16 features a dynamic marking of *f*. Measure 17 features a dynamic marking of *f*. Measure 18 features a dynamic marking of *f*. The bassoon part has a dynamic marking of *[ff]* in measure 16. The violin II part has a dynamic marking of *f* in measure 16. The viola part has a dynamic marking of *[ff]* in measure 16. The bass part has a dynamic marking of *f* in measure 16.

N. 3 - ARIA

20 **Più lento**

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO basso

Blo.

Oh Ric-car-do, oh mio buon re, quan-t'è mai la tu-a sven - tu - ra! Più nes-

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

27 **I solo**

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO basso

Blo.

sun di te si cu-ra, più non cer-ca-si, non cer-ca - si di te. Io so-lo io sol vor - rei, spez-zar le tue ca-

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

cresc. *f* *[a 2]*

f *fp*

p

cresc. *p* *f* *f* *p*

cresc. *p* *f* *fp*

f *fp*

f *fp*

f *fp*

N. 3 - ARIA

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO basso

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

33

f

[a 2]

f

f

te - ne, e te al so - glio ri - do - nar. Oh Ric - car - do, oh mio buon re, quan - t'è mai la tu - a sven -

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

Fl. I e II

Cor. I e II
in DO basso

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

39

p cresc.

f

p

tu - ral Più nes - sun di te si cu - ra, più non cer - ca - si, non cer - ca - si di te.

cresc. *f* *f*

cresc. *f* *f*

f *f*

f *f*

N. 3 - ARIA

45

Blo. E la dol- ce a - mi - ca, oh Di - o! Qual pian - to af - fo - ghe - rà?

Vni. I *p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *p*

51 **Allegro**

Fl. I e II [*p*]

Fag. I e II [*a 2*] *f p*

Cor. I e II in DO basso [*p*]

Blo. Ah, ah qual pian - to af - fo - ghe - rà. Se un a - mi - co o re - gnan - ti, cer -

Vni. I **Allegro** *cresc. p f p*

Vni. II *cresc. p f p*

Vle. *cresc. p f p*

Bassi *cresc. p f p*

N. 3 - ARIA

57

Fl. I e II *p* *cresc.* *f*

Fag. I e II *cresc.* *f*

Cor. I e II *p* *cresc.*

in DO basso

Blo. *p* *cresc.*

ca - te, no nol cer - ca - te fra l'ar - mi e la glo - ria, ma tra l'al - me, che a bel - la pie - tà,

Vni. I *cresc.* *f* *p*

Vni. II *cresc.* *f* *p*

Vle. *cresc.* *f* *p*

Bassi *cresc.* *f* *p*

62

Fl. I e II [*p*]

Fag. I e II [*p*]

Cor. I e II [*p*]

in DO basso

Blo. [*p*]

de - le can - di - de mu - se - du - car. Sa un buon can - to - re nu -

Vni. I [*p*]

Vni. II [*p*]

Vle. [*p*] [*divise*]

Bassi [*p*]

N. 3 - ARIA

79

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO basso

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

f

f

f

f

f

sun di te si cu - ra, più nes - sun di te si cu - ra, più non

83

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO basso

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

cresc.

f

[a 2]

f *sf*

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cer - ca - si di te. Oh Ric - car - do, oh mio buon re, quan - t'è

N. 3 - ARIA

87

Fl. I e II *f* *p*

Fag. I e II *f* *p*

Cor. I e II *f* *p* *Isolo*

Blo. *f* *p*

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Bassi *f* *p*

mai la tua sven - tu - ra! Fuor di me nes - sun ti

90

Fl. I e II *cresc.* *f*

Fag. I e II *cresc.* *f*

Cor. I e II *cresc.* *f* [*ff*]

Blo. *cresc.* *f*

Vni. I *cresc.* *f*

Vni. II *cresc.* *f*

Vle. *cresc.* *f*

Bassi *cresc.* *f*

cu - ra, nes - sun muo - ve - si per te, nes - sun per

N. 3 - ARIA

93

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO basso

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

te, nes - sun più cu - - - ra - - - si di te,

f [a2]

f [a2]

f

f

f

f

f

f

97

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO basso

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

no, no, più nes - sun cu - ra - si, nes - sun

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

N. 3 - ARIA

Musical score for measures 101-104. The score includes parts for Fl. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in DO basso, Blo., Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The Flute I and II part has a dynamic marking of *[a2]* and a fermata over the final note. The strings play a rhythmic accompaniment. The lyrics "di te." are written below the Vni. I staff.

Musical score for measures 105-108. The score includes parts for Fl. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in DO basso, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The Flute I and II part has a dynamic marking of *p*. The strings play a rhythmic accompaniment.

BLONDELLO: Ma: parmi sentir gente: presto ripigliamo la nostra finzione.

SCENA IV

Guglielmo esce tenendo per l'orecchia Mengotto, che si contorce pel dolore.

GUGLIELMO: T'insegnerò io a portare i biglietti a mia figlia, ribaldo.

MENGOTTO: Ahi! Perdono! È stato il Governatore

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

Come per ordine di chi tu dici

Allegro moderato

Oboi I e II *ff* [a 2]

Fagotti I e II *f* [a 2]

Corni I e II *f* in Sol [a 2]

Lauretta

Mengotto

Blondello

Guglielmo

Allegro moderato

Violini I *f*

Violini II *f*

Viola *f* [divise]

Bassi *f*

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

11

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

18

Ob. I e II

Fag. I e II

Men.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

[p]

p

[p]

Di - co per or - di - ne del - l'il - lu -

Co - me per or - di - ne - di - chi - tu - di - ci, di chi tu di - - - ci.

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

27

Ob. I e II

Fag. I e II

Men.

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

-stris-si-mo ec - cel - len - tis-si-mo Go - ver - na - to - re.

Ah se mai fos - se quel - l'il - lu - stris-si-mo, di quel - ca - stel-lo Go - ver - na -

37

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol

Men.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

ff

[a 2]

[a 2]

Di con - se - gnar la let - te - ra, si - gnor... per -

- tor.

Non è boc - con per un bric - co - - - ne, per un bric - con di se - dut - tor.

f

f

f

f

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

44

Ob. I e II *[a 2]*

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol

Men.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f p f p f p f p

f p f p f p f p

[p]

-do - no... dis - se - mi. Di con - se - gnar la let - te - ra, per - do - no più non

Ah se mai fos - se, di quel ca - stel - lo Go - ver - na - tor.

Se ci ri - tor - ni, per te non c'è più gra - zia, mor - to ti

f p f p f p f p

f p f p f p f p

f [p] [f] [p] f [p] f p

f p f p f p f p

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

52

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol

Men.
tor - ne - rò.

Gug.
sten - de - rò. E tu, se ci ri - tor - ni, per te non c'è più gra-zia. La mi-a fi - glia, non è boc-

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[a 2]

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

62

Ob. I e II *[p]* *f* *[a 2]*

Fag. I e II *f* *[a 2]*

Cor. I e II
in Sol *f*

Men. *f* È sta - to il Go-ver - na -

Blo. *f* È sta - to il Go-ver - na -

Gug. *f* - co - ne, mi vuo - le fa-re il si - gno - ro - ne trop-pa gra - zia e trop-po o - nor.

Vni. I *f* *p* *f*

Vni. II *f* *[dim.]* *[p]* *f*

Vle. *f* *[p]* *f*

Bassi *f* *[dim.]* *[p]* *f*

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

72

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol

Men.
- tor. È sta - to il Go - ver - na - tor.

Blo.
- tor. È sta - to il Go - ver - na - tor.

Gug.
Co - sa mi fa il Go - ver - na - tor. Co - sa mi fa il Go - ver - na - tor.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

79

Ob. I e II *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* [*f*]

Fag. I e II *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* [*a 2*] [*fz*]

Cor. I e II
in Sol [*f*]

Men. 79
8 Di - con - se - gna - re la - let - te - ra si - gnor per - don. Di con - se - gnar la let - te -

Blo. Ah se mai fos - se, di quel ca - stel - lo Go - ver - na - tor. Pa - ce: non da - te,

Gug. Se ci ri - tor - ni, per te non c'è più gra - zia. O - di: mia fi - glia,

Vni. I *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* [*fz*]

Vni. II *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* [*f*] [*fz*]

Vle. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* [*f*] [*fz*] [*divise*]

Bassi *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* [*fz*]

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

94

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol

Men.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *[f]*

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

[f]

8 - rò, più non ci tor - ne - rò. Di con - se - gnar la let - te - ra si - gnor per - don, si - gnor per -

- na - te per ca - ri - tà. Pa - ce: non da - te, pa - ce fra - tel - li.

- tor, di se - dut - tor. — O - di: mia fi - glia, non è boc - co - ne,

f *p* *fz* *p* *fz*

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

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

f *f* *fz* *f* *fz*

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

101

Ob. I e II *p* *f*

Fag. I e II *p* *f*

Cor. I e II
in Sol *f*

Men. *8*
-don, si-gnor per - don, più non, più non ci tor - ne - rò, ci tor - ne - rò, ci tor - ne - rò, più non ci tor - ne - rò.

Blo.
Ehi, non me - na - te, non me - na - te, non me - na - te, non me - na - te, non me - na - te per ca - ri - tà.

Gug.
per un bric - con, di se - dut - tor, di se - dut - tor, di se - dut - tor.
ti fa - rò.

Vni. I *p* *f*

Vni. II *p* *f*

Vle. *p* *f*

Bassi *p* *f*

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

109 *I solo*

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol

Gug.
E tu se col - go - ti col se - dut - to - re, con que - ste ma - ni, si con - que - ste ma - ni t'ac - con - ce -

Vni. I
p

Vni. II
p

Vle.
p

Bassi
p

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

118

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol

Lau.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *fz* *p* *p*

[a 2]

f *fz* *p*

Ah pa - dre ca - ro - pa - dre vi giu - ro sia - te si - cu - ro

-rò, t'ac - con - ce - rò, con que - ste ma - ni.

f *fz* *p*

f *fz* *p*

f *fz* *p*

f *fz* *p*

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

127

Ob. I e II

127

Cor. I e II
in Sol

127

Lau.
sia-te si - cu - ro. La vo - stra bra - mo, al - tro non a - mo, al - tra non a - mo fe - li - ci -

127

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

136

Ob. I e II *f* *p* *f* *p*

Fag. I e II *f* *p* *f* *p*

Cor. I e II *f* *f*
in Sol

Lau. *f*
-tà. Sie - te si - cu - ro mai mi par - - - lò, mai mi par -

Gug. *f*
Tan - ta non chie - do - ti fe - li - ci - tà. Guai se più col - go - ti col se - dut - to - re,

Vni. I *f* *p* *f* *p*

Vni. II *p* *f* *p*

Vle. *f* *p* *f* *p*

Bassi *f* *p* *f* *p*

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

143

Ob. I e II *f* *p* [a 2]

Fag. I e II *f* *p*

Cor. I e II *f*
in Sol

Lau.
- lò, mi par - lò mai.

Blo. La pa - ce fra - tel - li, non vi scal -

Gug. col se - dut - tor.

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Bassi *f* *p*

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

150

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol

p

Lau.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Mai mi par - lò, mai

- da - te, ehi non me - na - te per ca - ri - tà, ah non me - na - te per

Guai se tu par - li con co - - - lui guai se tu par - li

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

157

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II
in Sol *f*

Lau.
mi - par - lò, mai mi par - lò, mai mi par - lò, mai mi par - lò, mai mi par - lò, mi - par - lò,

Blo.
ca - ri - tà. Ah fos - se quel - lo del ca - stel - lo quel - lo del ca - stel - lo quel go - ver - na -

Gug.
con co - lui, vuol far - mi gra - zia e trop - po o - nor, vuol far - mi gra - zia e trop - po o - nor, — trop - po trop - po trop - po o -

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f* *p*

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

164

Ob. I e II *p* *fz* *p* *fz* *p*

Fag. I e II *f* *fz* *f* *fz*

Cor. I e II *f*
in Sol

Lau.
mai mai mai, vi giu - ro, mai mai non non non

Blo.
- tor. Ehi non me - na - te per ca - ri - tà, per ca - ri - tà,

Gug.
- nor, con que - ste ma - - - ni se ti ci tro - - - vo, con que - ste ma - ni t'ac - con - ce -

Vni. I *p* *fz* *p* *fz* *p*

Vni. II *f* *fz* *f* *fz* *p*

Vle. *f* *fz* *f* *fz* *p*

Bassi *f* *fz* *f* *fz* *p*

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

179

Ob. I e II *p*

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol *p*

Lau.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Mai mi par - lò, mai

- da - te, ehi non me - na - te per ca - ri - tà, ah non me - na - te per

Guai se tu par - li con co - - - lui guai se tu par - li

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

193

Ob. I e II *p fz p fz p f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II
in Sol

Lau.
mai mai mai, vi giu - ro, mai mai non non non

Blo.
- tor. Ehi non me - na - te per ca - ri - tà, per ca - ri - tà,

Gug.
- nor, con que - ste ma - - - ni se ti ci tro - - - vo, con que - ste ma - ni t'ac - con - ce -

Vni. I *p fz p fz p f*

Vni. II *f fz f fz p f*

Vle. *p fz p fz p f*

Bassi *p fz p fz p f*

N. 4 - QUARTETTO ATTO I

200

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Sol

Lau.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

non non non non non non non mi par - lò, non mi par - lò.

ah si fos - se quel di ca - stel - lo go - ver - na - tor.

- rò, t'ac - con - ce - rò, t'ac - con - ce - rò.

[divise]

SCENA V

GUGLIELMO e BLONDELLO

GUGLIELMO: In casa (*a Lauretta che rientra*). Non so capirla. Costei protesta, giura, sostiene che non le ha parlato, e colui le scrive? Oh, cosa non pagherei per saper cosa dice questo biglietto: ma in oggi si scrive in una certa maniera, che manco il diavolo arriverebbe a capire. (*Guarda il biglietto.*) Oh! È inutile. Trovassi almen qualcuno!... Questo vecchio... è forestiere. Ottimo. Ehi galantuomo, sapreste voi leggere?

BLONDELLO: Oh! Io so il bel leggere!

GUGLIELMO: Ebbene, leggetemi questo di grazia.

BLONDELLO: Oh caro signore, come mai? Io sono cieco. Quei rinnegati di Turchi mi spensero gli occhi con un ferro infuocato. Purtroppo... Ma non vedreste voi venire a questa volta un giovinetto?

GUGLIELMO: Giunge ora.

BLONDELLO: A tempo. Egli è la mia guida, e legge bene. Vi leggerà quanto volete. Sei tu Giannino?

SCENA VI

GIANNINO e DETTI

GIANNINO: Sono io.

BLONDELLO: Ti sei trattenuto un gran pezzo.

GIANNINO: Sapete perché? La trovai là... mi capite, e così ci siam detti due paroline...

BLONDELLO: Oh, a noi adesso. Prendi la lettera di quel signore, e leggi su forte. Avverti bene veh, forte e chiaro. Leggi, leggi, gioja mia.

GIANNINO: "Bella Lauretta..." (*leggendo*)

GUGLIELMO: Bella! Ecco come fanno costoro a scaldar la testa alle ragazze.

GIANNINO: "Il mio cuore non sa contenere la gioja, sentendo che voi giurate di amarmi per sempre."

GUGLIELMO: Ah tristaccia! E lo ama?

BLONDELLO: Or ora. (*A Guglielmo*). Avanti tu. (*A Giannino*)

GIANNINO: "E se quel prigioniere, che non posso abbandonare..."

GUGLIELMO: Ci ho gusto.

BLONDELLO: Quel prigioniere? (*Da sé*)

GIANNINO: "Se quel prigioniere, che non posso abbandonare, mi dasse campo di uscire fra il giorno, volerei tosto a gettarmi..."

GUGLIELMO: Nella fossa del tuo castello. Malandrino!

BLONDELLO: Che non può abbandonare. Va pur avanti. (*a Giannino*)

GIANNINO: "Volerei tosto a gettarmi ai vostri piedi: ma se questa notte"... Qui ci sono delle cancellature.

BLONDELLO: E poi?

GIANNINO: "E poi fatemi sapere per mezzo di qualcheduno l'ora più opportuna etcetera. Sono intanto col cor sulla penna, vostro tenero, e fedelissimo amante, il Cavalier Florestano."

GUGLIELMO: Ah scellerato! L'ora etcetera? Un etcetera? Alla mia figlia? ... Goddem!

BLONDELLO: Goddem? Sareste voi inglese?

GUGLIELMO: Padron sì. Sono inglese. Malandrino! Etcetera?

BLONDELLO: Inglese dunque? Oh, la brava nazione! Ma come un buon inglese potè venire a stabilirsi quaggiù nel fondo della Germania, in questo paese così orrido, come mi dicono essere questo?

GUGLIELMO: Oh, ci sarebbe troppo da dire: del resto resto noi siamo sempre padroni di noi? Vi vuol ben poco talvolta per farci andar ben lontano.

BLONDELLO: Ed io, che nacqui francese, e mi trovo fin qui? Dite benissimo, benissimo; ma di qual provincia dell'Inghilterra, se non v'è grave?

GUGLIELMO: Del paese di Galles.

BLONDELLO: Del paese di Galles? Voi siete del paese di Galles? Ah! S'io godessi ancora della mia vista, qual consolazione proverei in vedervi! Ma come poteste abbandonare un paese così caro?

GUGLIELMO: Per andare alla crociata in Palestina.

BLONDELLO: Oh! Di Palestina? Voi foste in Palestina. Ci fui anch'io sapete?

GUGLIELMO: Vi andai col nostro re Riccardo.

BLONDELLO: Col vostro re?... io pure.

GUGLIELMO: E al mio ritorno mi toccò di trovare morto mio padre.

BLONDELLO: Già! Vecchio assai: non è così?

GUGLIELMO: No, non era morto di vecchiaia, ma l'aveva tolto di vita un nobile di quel contorno per un coniglio, che mio padre gli ferì nella sua caccia. Giungere, udir questa nuova, volare in traccia dell'uccisore, e vendicare mio padre fu la stessa cosa.

BLONDELLO: Ed ecco due uomini ammazzati per chi? Per un coniglio.

GUGLIELMO: Purtroppo.

BLONDELLO: Alla fine poi doveste sottrarvi?

GUGLIELMO: Appunto, conducendo meco mia moglie e la figlia, ma la moglie mi morì per viaggio. Adesso, come dico, vivo qui. La giustizia mi ha mangiato tutto al paese, beni, feudo, castello, quando vi dico tutto... Non mi resta altro la giù, che una taglia sulla testa, che non mi fa gran paura.

BLONDELLO: Perdonate se fui troppo curioso, ma...

GUGLIELMO: Oh, non mi spiace rammentar quella cose.

BLONDELLO: E così dunque, fu alla crociata che voi conoscesti il bravo re Riccardo, quell'eroe, quell'uomo inarrivabile?

GUGLIELMO: E ancora non capite? Se ho militato sotto di lui.

BLONDELLO: Ottimamente, ma senza meno voi avrete conosciuto colà...

GUGLIELMO: Oh il mio vecchio: io ho di molte faccende da sbrigare, parmi anzi dal rumore, che giunga quella forestiera che s'aspetta a momenti. Addio. Ci rivedremo un'altra volta. (*parte*)

BLONDELLO: Oh sì ci rivedremo, ci rivedremo. Te lo dico io, che ci rivedremo. (*da sé*)

SCENA VII

LAURETTA e DETTI

Intanto gli altri parlano, Giannino si mette a sedere in un canto, cava di tasca un pezzo di pane, e lo mangia.

LAURETTA: Ah, buon vecchio, ditemi per carità: cosa vi ha detto mio padre?

BLONDELLO: Ah, siete voi la bella Lauretta?

LAURETTA: Signor sì.

BLONDELLO: Ebbene, vostro padre è molto in collera con voi, perché ha saputo che contiene una lettera del Cavalier Florestano.

LAURETTA: Florestano? È vero: così si chiama: ma avrebbe mai letta qualcuno quella lettera a mio padre?

BLONDELLO: Oh io no certamente, che non ci vedo, ma il mio ragazzo.

GIANNINO: Sì sono stato io; ma non mi diceste voi di leggerla?

LAURETTA: Potevate ben farne a meno.

BLONDELLO: Perché? Se la sarebbe fatta leggere da un'altro, e allora voi...

LAURETTA: Dite bene, dite bene, e così che diceva la lettera?

BLONDELLO: Che senza quel prigioniero, che ha in guardia. Oh, appunto, cos'è questo prigioniero? Lo sapreste voi chi potesse essere?

LAURETTA: Oibò, non lo dicono: ma domanderò.

BLONDELLO: Oh non importa. Diceva dunque, che se non avesse quel prigioniero a custodire, verrebbe a gettarsi a' vostri piedi...

LAURETTA: Povero cavaliere!

BLONDELLO: Ma che stanotte...

LAURETTA: Ah! Stanotte? Di notte? Ah!

N. 5 - CAVATINA

Favellar seco temo così

Andante spiritoso
I solo

Flauti I e II *p*

Fagotti I e II *f*

Lauretta
Fa - vel - lar se - co te - mo co - si. Trop - po già m'a - gi - ta se par - la il di. Mi

Violini I *f* *p*

Violini II *f* *p*

Viole *f* *p*

Bassi *f* *p*

I solo

N. 5 - CAVATINA

10

Fl. I e II

Lau.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

fp

di - ce che m'a - ma, sua bel - la mi chia - ma, e il cor mi bat - te bat - te bat - te bat - te bat - te qui, mi

18

Fl. I e II

Lau.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

I solo

fp

di - ce che m'a - ma, sua bel - la mi chia - ma, e il cor mi bat - te bat - te bat - te bat - te bat - te

N. 5 - CAVATINA

25 *I solo*

Fl. I e II

[p] dolce

Lau.

qui. Poi dol - ce la ma - no, mi strin - ge si u - ma - no che a tan - ta dol - cez - za quest'al - ma si

Vni. I

[p]

Vni. II

[p]

Vle.

[p]

Bassi

[p]

33 *I solo*

Fl. I e II

Lau.

spez - za, mal reg - ger si può, mal si può, — vuò fug - gir - lo ma non

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 5 - CAVATINA

41

Fl. I e II

Lau.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

so. Per - ché di not - te fa - vel-lar se - co te - mo co - si. Trop - po già m'a - gi - ta

p

p

p

50

Fl. I e II

Lau.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

I solo

se par-la il di. Mi di - ce che m'a-ma, sua bel - la mi chia-ma, e il cor mi bat-te bat-te bat - te né so dir per -

fp

f

fp

f

N. 5 - CAVATINA

59

Fl. I e II *p*

Fag. I e II [*a 2*] *f p*

Lau. - ché, bat - te bat - te bat - te bat - te bat - te il cor__ né so dir so dir per - ché, bat - te

Vni. I *p f p*

Vni. II *f p f p*

Vle. *f p f p*

Bassi *f p f*

65

Fl. I e II *f* [*p*]

Fag. I e II *f p*

Lau. bat - te bat - te bat - te bat - te bat - te né so dir so dir per - ché, né so dir

Vni. I *f p*

Vni. II *f p*

Vle. *f p*

Bassi *p f p*

N. 5 - CAVATINA

72

Fl. I e II

Fag. I e II

Lau.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

per - - - - ché, né so dir per - - - -

77

Fl. I e II

Fag. I e II

Lau.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *f* *f* *f* *f* *f* *f*

- ché.

N. 6 - DUETTO

13

Fl.

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p *p* *p* *p* *p* *p*

que- sto o mia Lau - ret - ta, che quel nu - me la - dron - cel, non è mai si cat - ti - vel - lo, ch'al - lor, quan-do è

Più presto

26

Fl.

Lau.

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

Su di - te-la an - cora la bel-la a - riet - ta: tan - to m'al - let - -
bu - jo as - sa - i.

N. 6 - DUETTO

56

Fl. *p*

Lau.
rai di — quel Dio, che il cor sa - et - ta, vuol dir que-sto o mia Lau - ret - ta, che quel nu - me

Blo.
rai di — quel Dio, che il cor sa - et - ta, vuol dir que-sto o mia Lau - ret - ta, che quel nu - me

Vni. I *p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *pp*

67

Fl. *pp*

Lau.
la - dron - cel, non è mai si cat - ti - vel - - - lo, ch'al - lor, quan - do è bu - jo as -

Blo.
la - dron - cel, non è mai si cat - ti - vel - - - lo, ch'al - lor, quan - do è bu - jo as

Vni. I *pp*

Vni. II *pp*

Vle. *pp*

Bassi *pp*

SCENA VIII

La Contessa Margherita con seguito, s'avanza tra i saluti e i baciamani dei villani, che la festeggiano all'arrivo.

N. 7 - ARIA

Bella pace amiche genti

Andante

Flauti I e II
p [*f*] *p*

Fagotti I e II
[a 2] *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Corni I e II
in Fa [*f*] *p*

Contessa

Andante

Violini I *p* [*f*] *f*

Violini II *p* [*f*] *p* *f* *p*

Viole *p* *f* *p*

Bassi *p* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

N. 7 - ARIA

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *p*

f *p*

f

f *p*

f *p*

f *p*

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *p* *f*

f *p*

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

p *f*

p *f*

f *p* *f*

N. 7 - ARIA

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

19

p *f* *p*

f *p*

Bel - la — pa - ce a - mi - che gen - ti, ri - da, ri - da,

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

25

sem - pre a voi — d'in - tor - no, e pia - ce - vo - li, e con - ten -

N. 7 - ARIA

31

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

- ti, ren - der sap - pia i vo - stri di, ren - der sap - pia i vo - stri

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

f [*p*]

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

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

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

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

39 **Allegro**

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

di. (Ahi, ch'io so-la in-van la spe-ro!

f [*fp*]

f *p* *f*

f [*fp*]

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

N. 7 - ARIA

43

Fl. I e II *[fp]*

Fag. I e II *p*

Cor. I e II
in Fa *p*

Con.
O - gni ben per me fi - ni, ahi ch'io so-la-in-van la spe - - - ro, ahi ch'io so-la-in-van la

Vni. I *p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *p*

48

Fl. I e II *f*

Fag. I e II *f* *p*

Cor. I e II
in Fa *f*

Con.
spe - - - ro!

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Bassi *f* *p*

N. 7 - ARIA

54

I solo *Il solo*

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

O - gni ben per me fi - ni, O - gni ben per me fi - ni,

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

59

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Si', per me, per me fi - ni. Ahi ch'io so - la in - van - la spe - ro, Ahi ch'io

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 7 - ARIA

64

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *p* *f*

f *p* *f*

f

so - la in - van - la spe ro, o - gni ben per me fi - ni. si O - gni ben per me fi -

Tempo Primo

69

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p *f* *p*

p *f* *p*

f *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

-ni. Bel - la - pa - ce a - mi - che gen - ti,

Tempo Primo

N. 7 - ARIA

76

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

ri - da, ri - da, sem - pre a voi d'in - tor - no, e pia - ce - vo-

82

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

- li, e con - ten - ti, ren - der sap - pia

N. 7 - ARIA

Fl. I e II 87 *Allegro*

Fag. I e II *f p f [p] f*

Cor. I e II
in Fa *f [p]*

Con. *i vo - stri di, ren - der sap - pia i vo - stri* *Allegro*

Vni. I *p f [p] f*

Vni. II *f p f [p] f*

Vle. *f p f [p] f*

Bassi *f p f [p] f*

Fl. I e II 94 *[fp]* *[fp]*

Fag. I e II *p*

Cor. I e II
in Fa

Con. *(Ahi, ch'io so-la in-van la spe-ro! O - gni ben per me fi - ni.*

Vni. I *p p p*

Vni. II *p f p p*

Vle. *p p p p*

Bassi *p f p p*

N. 7 - ARIA

99

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

O - gni ben per me fi - ni — O - gni ben per — me fi -

106

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[a 2]

-ni, o - gni ben per me fi - ni Ahi ch'io so-lain-van la spe - ro o - gni ben per me fi - ni Ahi io

p

p

N. 7 - ARIA

111

Fag. I e II *p* *f p f p f*

Cor. I e II *p*
in Fa

Con.
so-la in-van lo spe-ro o - gni ben per me fi - ni Ahi io so-lain-van la spe-ro o - gni ben per me fi -

Vni. I *p f p f*

Vni. II *f p f p f*

Vle. [*f*] *p f p f*

Bassi *p* [*f*] *p f p f*

118

Fl. I e II *f p p f*

Fag. I e II *f p p f*

Cor. I e II *f f*
in Fa

Con.
-ni, si o-gni ben per me fi - ni in - van lo spe-ro o-gni ben per me fi - ni la pa-ce fi - ni, per me fi -

Vni. I *f p f p f*

Vni. II *f p f p f*

Vle. *f p f p f*

Bassi *f p f p f*

N. 7 - ARIA

125

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Con.

-ni, per me fi - ni.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

130

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

N. 7 - ARIA

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Fa

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

SCENA IX

BLONDELLO, GIANNINO e DETTI

BLONDELLO: Cielo, che miro, (*con impeto*) la Contessa di Fiandra!

GIANNINO: Cos'è? Che avete?

BLONDELLO: Eh niente, niente. Inciampai.

GIANNINO: Attaccatevi meglio.

BLONDELLO: Anzi, fammi appoggiar al muro, e lasciami qui. Mi dà pena cotesto alloggio. Va': va' a fare qualche altra diligenza. Ma torna presto veh?

GIANNINO: Non dubitate.

Giannino parte. Margherita sta frattanto dando degli ordini ai signori del suo seguito e facendo accoglienza ai villani, che concorrono ad ossequiarla.

BLONDELLO: Sì, è dessa: è Margherita; la sventurata, la tenera amica di Riccardo. Ah, t'accetto, o felice augurio. Questo incontro è opera del Cielo. Non v'è dubbio. Se il Re langue tra quelle balze, se quelle torri lo rinserrano...

Oh Dio! Ma, non m'inganno io già? Facciamone la prova. Se quella è Margherita... Se... Oh no, certo; il suo core non potrà star saldo alle dolci impressioni di un'aria che fece per lei il suo amante istesso. A noi.

Cava il violino e suona.

Larghetto

Violino solo
sul palco

CONTESSA: Stelle! Che Ascolto! Buon vecchio, dove apprendeste mai l'aria, che toccate si bene sul vostro violino?
Chi mai potè?

BLONDELLO: L'imparai da un bravo scudiere, che veniva da Terrasanta, ed il quale diceva d'averla sentita dal re
Riccardo d'Inghilterra.

CONTESSA: Non v'ingannò.

BLONDELLO: Ma signora, voi che avete una voce sì dolce, sareste per avventura quell'eccelsa dama, per cui sta
preparata una casa qui vicina in quanto intesi?

CONTESSA: Appunto, buon vecchio: sono io.

BLONDELLO: Ah, signora! Movetevi a pietà di questo povero cieco. Non vi domando che la grazia di passare la notte
in qualche cantuccino, dove non incomodi nessuno.

CONTESSA: Ben volentieri: ma a condizione che ripetiate molte volte l'aria di pocanzi.

BLONDELLO: Oh! Fin che comandate.

CONTESSA: Ehi (*A' suoi domestici*) abbiatemi cura di questo buon vecchio.

Parte accompagnata dalle dame, e cavalieri del suo seguito.

N. 8 - SONATA

Allegro moderato

Ottavino *f*

Oboe *f*

Fagotti I e II *f*

Corni I e II *f* *Solo, sottovoce*
in DO

Allegro moderato

Violini I *f*

Violini II *f*

Viola *f*

Bassi *f*

N. 8 - SONATA

10

Ott.

Ob.

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

19

Ott.

Ob.

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

I solo

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 8 - SONATA

28

Ott.

Ob.

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

37

Ott.

Ob.

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

SCENA X

Nel mentre che Blondello suona, i servidori dispongono una mensa, e vi si mettono d'attorno a mangiare e bere. Giannino arriva, e dà la mano a Blondello, che gli parla all'orecchio.

PRIMO SERVIDORE: Qua galantuomo, mettetevi là. Beviamo una volta.

BLONDELLO: Giannino?

GIANNINO: Eccomi.

BLONDELLO: Prendi, figlio mio: bevi, bevi. (*Dà il bicchiere a Giannino*) Alla vostra salute, amici, padroni, ma io voglio scontare la mia parte.

SECONDO SERVIDORE: Oh! E come?

BLONDELLO: Sì certo, col cantarvi una canzonetta, e voi altri risponderete.

PRIMO SERVIDORE: Perché no? È un buon diavolo costui. Animo messer orbo, a voi.

N. 9 - FINALE ATTO I

Che il gran turco Saladino

Comodo

Flauto

Oboe

Fagotti I e II
[a 2]
f

Corni I e II
in La
f

Blondello
Che il gran tur-co Sa - la-din fac-cia en-trar nel suo giar-din tren-ta bel-le gio-vi - not-te, tut-te

Coro dei servidori

Violino Solo
f *p*

Violini I
f *p*

Violini II
f *p*

Viole
f *p*

Bassi
f *p*

N. 9 - FINALE ATTO I

9 *[a 2]*

Cor. I e II
in La

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

fp fp fp

f p f p f p

f p f p f p

mor - bi - de e pie - not - te, sol per sag - gio in sul mat - tin. Ben fa, ben fa, né fa -

15

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

tr

tr

tr

tr

- sti - dio al - cun ci dà. Ma io son co - me Gre - go - rio di be - ver so - lo, di be - ver sol mi glo - ri -

N. 9 - FINALE ATTO I

22 *Il solo*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in La

Blo. *f*

Servidori
- o. Ma io son co - me Gre - go - rio di be - ver so - lo, di be - ver sol mi glo - ri - o.

Vno. Solo *f* *p*

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Bassi *f* *p*

29 *[a 2]*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in La

Vno. Solo *f*

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

N. 9 - FINALE ATTO I

35

Blo.

Che un si- gnor di gran bla-son, ven - da fi - no il suo bal-con, per an - da-re al - la cro - cia - ta, e che la - sci la su - a a -

Vni. I

p

Vni. II

p

Vle.

p

Bassi

p

42

Cor. I e II
in La

[a 2]

Blo.

- ma - ta, de - gli a - mi - ci a di - scre - zion. Ben fa, ben fa, né fa -

Vni. I

fp

Vni. II

fp

Vle.

f p

Bassi

f p

N. 9 - FINALE ATTO I

47

Blo. - sti - dio al - cun ci dà. Ma io son co - me Gre - go - rio di be - ver so - lo, di be - ver sol mi glo - ri -

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

54 [a 2] *f* *tr*

Fag. I e II

Cor. I e II in La *f*

Blo. - o. Ma io son co - me Gre - go - rio di be - ver so - lo, di be - ver sol mi glo - ri - o.

Servidori Ma io son co - me Gre - go - rio di be - ver so - lo, di be - ver sol mi glo - ri - o.

Vno. Solo *f* *p*

Vni. I *f* *tr* *p*

Vni. II *f* *tr* *p*

Vle. *f* *tr* *p*

Bassi *f* *tr* *p*

N. 9 - FINALE ATTO I

61

Fag. I e II

Cor. I e II
in La

Vno. Solo

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[a 2]

f

f

f

f

f

f

f

67

Blo.

Che Ric-car-do quel gran Re, cor-ra ri-schi più di me, per an-dar fuor d'Inghil-ter-ra, a cer-car d'un' al-tra ter-ra, che as-sai ca-ra co-ste-

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

p

p

N. 9 - FINALE ATTO I

76 [a 2]

Cor. I e II
in La

Blo.

-rà. Ben fa, ben fa, né fa - sti - dio al - cun ci dà. Ma io

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

fp *fp* *fp*

f p *f p* *f p*

f p *f p* *f p*

81

Blo.

son co - me Gre - go - rio di be - ver so - lo, di be - ver sol mi glo - ri -

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

tr *tr* *tr* *tr*

N. 9 - FINALE ATTO I

86 [a 2]

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in La

Blo.

Servidori
- o. Ma io son co - me Gre - go - rio di be - ver so - lo, di be - ver sol mi glo - ri - o.
Ma io son co - me Gre - go - rio di be - ver so - lo, di be - ver sol mi glo - ri - o.

Vno. Solo *f*

Vni. I *f* *tr* *p*

Vni. II *f* *tr* *p*

Vle. *f* *tr* *p*

Bassi *f* *tr* *p*

93 [a 2]

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in La

Vno. Solo *f*

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

N. 9 - FINALE ATTO I

98 [a 2]

Fag. I e II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

102

Fag. I e II

Cor. I e II
in La

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

N. 9 - FINALE ATTO I

106

Fag. I e II

Cor. I e II
in La

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

111

Fl.

Ob.

Fag. I e II

Cor. I e II
in La

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

p

p

p

p

p

N. 9 - FINALE ATTO I

118

Fl. *fp* *fp* *fp*

Ob.

Fag. I e II *fp* *fp* *fp*

Cor. I e II
in La [a 2]

Vni. I *fp* *fp* *fp*

Vni. II *fp* *fp* *fp*

Vle. *fp* *fp* *fp*

Bassi *fp* *fp* *fp*

124

Fl. *f* *tr*

Ob. *f* *tr*

Fag. I e II *f* *tr* [a 2]

Cor. I e II
in La *f*

Vni. I *f* *tr* *p* 3 3 3 3

Vni. II *f* *tr* *p* 3 3 3 3

Vle. *f* *tr* *p*

Bassi *f* *tr* *p*

N. 9 - FINALE ATTO I

131

Fag. I e II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

135

Fag. I e II

Cor. I e II
in La

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

N. 9 - FINALE ATTO I

139

Fag. I e II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

143

Fl.

Ob.

Fag. I e II

Cor. I e II
in La

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

[a 2]

p

p

p

p

p

N. 9 - FINALE ATTO I

149

Fl.

Ob.

Fag. I e II

Cor. I e II
in La

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

156

Fl.

Ob.

Fag. I e II

Cor. I e II
in La

Vle.

Bassi

f

f

f

f

f

N. 9 - FINALE ATTO I

Musical score for measures 162-165. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag. I e II), Horns (Cor. I e II in La), Violins (Vni. I and II), Viola (Vle.), and Basses (Bassi). The dynamics are marked *p* (piano) for all instruments. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with some grace notes. The Bassoon, Viola, and Basses play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Horns play a sustained harmonic line.

Musical score for measures 166-169. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag. I e II), Horns (Cor. I e II in La), Violins (Vni. I and II), Viola (Vle.), and Basses (Bassi). The dynamics are marked *f* (forte) for all instruments. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with some grace notes. The Bassoon, Viola, and Basses play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Horns play a sustained harmonic line. The score includes dynamic markings such as *cresc.* (crescendo) and *[f]* (forte).

N. 9 - FINALE ATTO I

170

Fl.

Ob.

Fag. I e II

Cor. I e II
in La

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

174

Fl.

Ob.

Fag. I e II

Cor. I e II
in La

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

sforzando e crescendo

sforzando e crescendo

sforzando e crescendo

sforzando e crescendo

sforzando e crescendo

sforzando e crescendo

sforzando e crescendo

[divise]

sforzando e crescendo

DAMA DEL SEGUITO: Finitela una volta: la padrona è già nel suo appartamento.
Intanto che si suona il ritornello, i servitori sparecchiano la tavola, e si ritirano tutti in casa. Blondello finge di scambiare nell'attaccarsi alla sua guida, e prende la dama pel braccio, ma finalmente Giannino si fa conoscere, e lo conduce seco.

ATTO II

SCENA I

Il teatro rappresenta il di dentro di una fortezza, in cui vedesi una terrazza cinta di ferrei cancelli, sporgente in fuori, ma situata in modo che Riccardo non può da essa vedere il fondo del teatro rappresentante una fossa difesa dal suo parapetto. Il crepuscolo del mattino rischiarà a poco a poco la scena, che tuttavia viene in seguito rallegrata dalla nascente aurora. Esce la patroglia alla ronda, e terminato il giro delle mura si ritira.

N. 1 - SINFONIA

Larghetto

Flauti I e II
pp

Fagotti I e II

Corni I e II
in Mib

Larghetto
Con sordini
pp

Violini I
pp
Con sordini

Violini II
pp
Con sordini

Viole
pp

Bassi

Fl. I e II
pp

Fag. I e II

Vni. I

Vni. II

Vcl.

Bassi

[sf] *[p]*

[p]

[sf] *[p]*

[sf] *[p]*

[sf] *[p]*

[sf]

N. 1 - SINFONIA

15 *a 2*

Fl. I e II *p sf p p sf p p sf p*

Fag. I e II

Cor. I e II
in Mb *p*

Vni. I *p sf p p sf p p sf p*

Vni. II *p sf p p sf p p sf p*

Vle.

Bassi *[p] f p f p f p*

23 *a 2*

Fl. I e II *p sf p p sf p*

Fag. I e II *[p]*

Cor. I e II
in Mb *p*

Vni. I *p sf p p sf p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *f p f p*

N. 1 - SINFONIA

Fl. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Mb

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p sf p [sf] [p]

f p

FLORESTANO e RICCARDO

FLORESTANO: L'aurora va spuntando: approfittate, Sire, dell'aria salubre che vi è concessa per poco tempo. Sapete che dentro l'ora dovrete rientrar in prigione.

RICCARDO: Florestano.

FLORESTANO: Signore.

RICCARDO: La vostra fortuna dipenderebbe da voi.

FLORESTANO: V'intendo, o signore, ma l'onor mio, il mio dovere...

RICCARDO: Verso un perfido, un traditore...

FLORESTANO: Un traditore! Ah! Sire, s'egli fosse un traditore, Florestano nol servirebbe. No, Sire, ne servirei un altro, se credessi perfido il mio sovrano.

RICCARDO: Ma voi sapete però...

Florestano si ritira, facendo una profonda riverenza.

SCENA II

RICCARDO

RICCARDO: Oh Dio! Che terribile rovescio di fortuna è il mio! Coronato ancora dagli allori di Palestina, nel fior dell'età, nel colmo della gloria, languire qui oscuramente, e sepolto in un fondo di torre, come il più vil delinquente!... Ah!

N. 2 - ARIA

Se di tutti in abbandono

Allegro Moderato

Oboi I e II
f

Fagotti I e II
f

Corni I e II
in Mib
f

Riccardo

Allegro Moderato
con sordini

Violini I
f *p*

Violini II
f *p*

Viole
f

Bassi
f

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Mib

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 2 - ARIA

8

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Mib

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[p]

soli

[mf]

p

p

p

pizz.

[p]

13

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Mib

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[a 2]

[f]

[f] *[p]* *f*

[f]

f *p* *f*

f *p* *f*

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

arco

[f] *[p]* *f*

N. 2 - ARIA

Ob. I e II
f

Fag. I e II
f

Vni. I
f

Vni. II
f

Vle.
f

Bassi
f

Ob. I e II
 [a 2]
f

Fag. I e II
p *f* *p* *f*

Cor. I e II
 in Mib
f

Ric.
 8
 Se di tut- ti in ab - ban - do - no, qui pas - sar deg - g'io la vi - ta, che

Vni. I
p *f* *p* *f*

Vni. II
p *f* *p* *f*

Vle.
p *f* *p* *f*

Bassi
p *f* *p* *f*

N. 2 - ARIA

26 Ric. *p*
mi val la glo - ria, il tro - no, che mi gio - va il mi - o va -

Vni. I *p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *p*

33 Ob. I e II *[f]*

33 Fag. I e II *f*

33 Cor. I e II *[f]*
in Mib

33 Ric. *p*
-lor. Por-gi al - men qual-che ri - sto - ro dol - - - ce im -

33 Vni. I *[f]* *p*

33 Vni. II *[f]* *[p]*

Vle. *f* *p*

Bassi *f* *p*

N. 2 - ARIA

38

Ob. I e II *f* [a 2]

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f* [a 2]
in Mib

Ric. *f*
- ma - gi - ne, dol - ce im - ma - gi - ne — gra - di - ta: vien,

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f* *p*

Vle. *f*

Bassi *f*

44

Ob. I e II *p*

Ric. *p*
vien, vie-ni im - ma - gi - ne che a - do - ro, cal-ma tu l'af - flit - to

Vni. I *p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *p*

N. 2 - ARIA

49

Ob. I e II

Fag. I e II

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

co - re, cal - ma - tu - l'af - flit - to - cor, cal - ma tu l'af - - -

55

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Mib

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

flit - - - to cor. Vie - ni im -

f

f

[a 2]

f

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

N. 2 - ARIA

59

Ob. I e II *p* *f* *p*

Fag. I e II *p* *f* *p*

Cor. I e II *p* *f* *p*
in Mib

Ric. *p* *f* *p*
-ma - gi - ne che a - do - ro, cal - ma tu l'af - flit - to

Vni. I *p* *f* *p*

Vni. II *p* *f* *p*

Vle. *p* *f* *p*

Bassi *p* *f* *p*

62

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in Mib [a 2]

Ric. *f*
cor, l'af - - - flit - - - to

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

N. 2 - ARIA

Musical score for measures 65-68. The score includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in Mib, Ric. (with 'cor.' marking), Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 65 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the horns play sustained chords. A dynamic marking of *[a 2]* is present in measure 67.

Musical score for measures 69-72. The score includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in Mib, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is two flats. Measure 69 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the horns play sustained chords. The strings play a steady eighth-note pattern.

N. 2 - ARIA

73 *[a 2]*

Ob. I e II *p f p*

Fag. I e II *p f p*

Cor. I e II
in Mib

Ric. *8* Por - gi al - men qual - che ri - stor, dol - - - ce im - - -

Vni. I *p f p p*

Vni. II *p f p*

Vle. *p f p p*

Bassi *p f p p*

79 *[a 2]*

Ob. I e II *p f p*

Fag. I e II *f p f p*

Ric. *8* - ma - gi - ne gra - di - ta: por - gi al - men qual - che ri - stor,

Vni. I *f p f p*

Vni. II *f p f p*

Vle. *f p f p*

Bassi *f p f p*

N. 2 - ARIA

84

Ob. I e II

Fag. I e II

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p *fp* *[a2]* *fp* *fp* *fp* *fp*

dol - - - ce im - - - ma - gi - ne gra - di - ta: vie - ni im - ma - gi - ne che a-

88

Ob. I e II

Fag. I e II

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

fp *fp* *f* *p* *f*

-do - ro cal - ma tu l'af - flit - to cor, cal - ma tu l'af - flit - to cor. Se di tut - ti in ab - ban - do - no, qui pas-

N. 2 - ARIA

93

Ob. I e II *p* *f*

Fag. I e II *p* *f*

Ric. *p* *f* *p*
-sar deg - g'io la vi - ta, che mi val la glo - ria, il tro - no, che

Vni. I *p* *f* *p*

Vni. II *p* *f* *p*

Vle. *p* *f* *p*

Bassi *p* *f* *p*

99

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f* *soli* [*mf*]
in Mib

Ric. *f* *p*
mi gio - va il mi - o va - lor.

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Bassi *f*

N. 2 - ARIA

103

Fag. I e II *[p]*

Cor. I e II *in Mib*

Ric. *8*
Al pen - sier di mia pos - san - za,

Vni. I *3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3*

Vni. II *3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3*

Vle. *3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3*

Bassi *pizz.*
[p]

108

Ob. I e II *[a 2]*
f

Fag. I e II *f p*

Cor. I e II *in Mib*
f

Ric. *8*
non ri - sor - ge la spe - ran - - - za, ma s'ag - gra - va il mio pe -

Vni. I *3 3 3 3 3*
p

Vni. II *3 3 3 3 3*
p

Vle. *3 3 3 3 3*
f p

Bassi *f p*
arco

N. 2 - ARIA

112

Ob. I e II *f* *p* [assai]

Fag. I e II *f* *p* *p* *p* assai

Cor. I e II in Mib *f*

Ric. *f* *p* *p* *p* [assai]

- nar, ma s'ag-gra-va il mio pe - nar. Ahi per

Vni. I *f* *p* *p* *p* [assai] senza sordini

Vni. II *f* *p* *p* *p* [assai] senza sordini

Vle. *f* *p* *p* *p* assai

Bassi *f* *p* *p* *p* assai

117

Ob. I e II *Crescendo poco a poco*

Fag. I e II *Crescendo poco a poco*

Ric. *f* *p* *p* *p* [assai]

me non v'è più be - ne, tan - ti af - fan - ni e tan - - - te

Vni. I *Crescendo poco a poco*

Vni. II *Crescendo poco a poco*

Vle. *Crescendo poco a poco*

Bassi *Crescendo poco a poco*

Crescendo poco a poco

N. 2 - ARIA

120

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Mib

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

senza sordine
[mf]

f

f

f

f

f

f

pe - ne, vie - ni mor - te a ter - mi - nar, vie - - - ni

123

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in Mib

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

f

p

p

f

p

p

f

p

p

f

p

p

f

p

mor - te a ter - mi - nar, vie - - - ni mor - te a ter - mi -

N. 2 - ARIA

126

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in Mib

Ric. *f*
- nar, mor - te a ter - mi - nar, mor - te a ter - mi - nar, mor - te a ter - mi -

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

129

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II *f*
in Mib

Ric. *f*
- nar.

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

SCENA III

BLONDELLO: Fermiamoci qui ragazzo: non ti so spiegare quanto mi piaccia quest'aria fresca, che annuncia ed accompagna l'aurora. Dove siamo noi adesso?

GIANNINO: Presso il parapetto di questa fortezza, proprio qui, dove mi diceste di condurvi.

BLONDELLO: Ottimamente. *(Tasta per montarvi.)*

GIANNINO: Piano, cosa fate? Non montereste già sul parapetto? Sapete che c'è un gran fosso di dietro: se vi cascate dentro, è finita.

BLONDELLO: Oh, non ne ho certo voglia. Prendi, figlio, questo denaro: va a comperarci qualche cosa da far collezione.

GIANNINO: Ma voi mi date troppo.

BLONDELLO: Meglio per te, ti metterai in tasca il di più.

GIANNINO: Vi sono obbligato. *(Parte.)*

BLONDELLO: Allorchè sarai di ritorno faremo una passeggiata. La campagna mi piace pur tanto. Ella dev'essere ancora bella, come lo era quando io pure la vedeva... Ma adesso alla mancanza della vista supplisce la fantasia... Tu non rispondi? Ah! È andato.

SCENA IV

Riccardo sulla terrazza, Blondello monta sul parapetto.

RICCARDO: (È un anno, un anno intero, ch'io non ho la menoma consolazione, né prevedo termine alcuno allo squallor che mi opprime)

BLONDELLO: (S'egli è da questa parte, la calma del mattino, e il silenzio, che qui regna lasceranno penetrare la mia voce fino all'interno di sua prigione. Ah, se fosse qui! Come potrebbe non sorprenderlo un'aria, che tempo fa dettò Amore lui stesso? Poeta, innamorato, ed infelice: quante ragioni per ricordarsene!)

RICCARDO: Trono, grandezze, sovranità. Voi dunque nulla potete contro la mia sventura? E Margherita! Ah Margherita *(Blondello suona)!*

N. 3 - DUETTO

Mi tormentava un dì

Lento
I solo

Oboi I e II
p

Fagotti I e II

Corni I e II
in DO

Lento
Violino solo con sord.

Violini I
p

Violini II
p

Viole
p

Bassi
p

N. 3 - DUETTO

[RICCARDO]: Qual suono? Oh Cielo! Possibile che un'aria, ch'io feci per lei, sia pervenuta fin qui! Che viva la mia aria in tempo, che persino il mio nome è svanito dalla memoria degli uomini? Oh Dio! Ascoltiamo.

Blondello sonando comincia a cantare.

9 *I solo*

Ob. I e II *p*

Blo. *p*
Mi tor - men - ta - va un di feb - bre co - cen - - - te,

Vni. I *I solo* *p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *p*

17 *[a 2]*

Ob. I e II *p*

Fag. I e II *I solo* *p*

Cor. I e II *p*
in DO

Blo. *p*
e to - glier - mi quel di vo - lea, vo - lea la vi - - ta.

Vni. I *p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *p*

RICCARDO: Non mi è nuova questa voce: io la conosco.

N. 3 - DUETTO

26

Ob. I e II

Fag. I e II

Blo.

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

Isolo

p

p

p

p

p

p

8 See - se Ma - don - na pres - s'il mio let - to, e su - bi - to mor - te fug - gi. _____

Un

35

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

p

p

p

p

p

8 de' suoi sguar - di può _____ be - ar - mi il co - re, _____ più do - glie al - lor non ho, _____

N. 3 - DUETTO

46

Ob. I e II *sfz* *sfz* *p*

Fag. I e II *sfz* *p*

Cor. I e II *sfz* *p* *p*
in DO

Blo. *sfz* *p*

Ric. *sfz* *p*

Vni. I *sfz* *sfz* *p*

Vni. II *sfz* *sfz* *p*

Vle. *sfz* *sfz* *p*

Bassi *sfz* *p*

Den - tr' u - na tor - re o - scu - ra lan -
son tut - to a - mo - re.

55

Ob. I e II *p* *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in DO

Blo. *f* *p*

Ric. *f* *p*

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Bassi *f* *p*

- gue un pos - sen - te Re, tri - ste il suo ser - vo n'è sul - la cru - del sven - tu - ra.

N. 3 - DUETTO

RICCARDO: Oh Cielo! Egli è Blondello! (*da sé*)

Più mosso

67

Ob. I e II

Fag. I e II

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

p

p

p

p

8 Ah se il mio ben fos - se con me, vor - rei dir su - bi - to più duol non c'è.

75

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Blo.

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

p

p

p

p

8 Un de' suoi sguar - di può be - ar - mi il co - re. Più do - glie al - lor non

8 Un de' suoi sguar - di può be - ar - mi il co - re. Più do - glie al - lor non

N. 3 - DUETTO

Più presto

86

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Blo.

Ric.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f p f p f

ho, son tut - to a - mo - - - re.

Più presto

93

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 3 - DUETTO

Musical score for measures 98-102. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are:

- Ob. I e II (Oboe I and II)
- Fag. I e II (Bassoon I and II)
- Cor. I e II in DO (Cor Anglais I and II)
- Vni. I (Violin I)
- Vni. II (Violin II)
- Vle. (Viola)
- Bassi (Bass)

Measures 98-102 show a duet between the Oboe and Bassoon. The Oboe part has a melodic line with a trill-like figure in measure 100, marked with a fermata and the instruction *[a 2]*. The Bassoon part provides a harmonic accompaniment. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 103-107. The instruments are:

- Ob. I e II (Oboe I and II)
- Fag. I e II (Bassoon I and II)
- Cor. I e II in DO (Cor Anglais I and II)
- Vni. I (Violin I)
- Vni. II (Violin II)
- Vle. (Viola)
- Bassi (Bass)

Measures 103-107 show a duet between the Oboe and Bassoon. The Oboe part has a melodic line with a trill-like figure in measure 105, marked with a fermata. The Bassoon part provides a harmonic accompaniment. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Si sente strepito d'armi nel castello.

SCENA V

RICCARDO, BLONDELLO e i SOLDATI

Il governatore e i soldati fanno rientrare il Re. Si chiude la porta della terrazza. I soldati arrestano Blondello, e per la porta di soccorso lo fanno passare nella fortezza.

N. 4 - TERZETTO ATTO II

Presto di', sai chi è

Allegro

Oboi I e II *f* [a 2]

Fagotti I e II *f* [a 2]

Corni I e II in DO *f* [a 2]

Soldato I

Blondello

Soldato II

Allegro

Violini I *f*

Violini II *f*

Viola *f*

Bassi *f*

N. 4 - TERZETTO ATTO II

9

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[p] [Cresc. poco a poco]

[p] [Cresc. poco a poco] [a 2]

[p] [Cresc. poco a poco]

[p] [Cresc. poco a poco]

[p] [Cresc. poco a poco]

[p] [Cresc. poco a poco]

17

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I

Sol. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[f] p

[f] p

Pre-sto di', sai chi

Pre-sto di', sai chi

[f] p

[f] p

[f] p

[f] p

N. 4 - TERZETTO ATTO II

25

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I

Sol. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

è, sai chi è, quei che or or par-lò con te? Sai chi è. Ri-spon-di pre - sto

è, sai chi è, di' sai chi è, di' sai chi è, Ri-spon-di pre - sto

[a2]

33

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I

Sol. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

non men - tir, su ri - spon - di, su ri - spon - di, mal — per —

non men - tir, su ri - spon - di, su ri - spon - di, mal — per

N. 4 - TERZETTO ATTO II

41 [a 2]

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I
8
te la vuol fi - nir, mal — per — te la vuol fi-nir. Ri - spon - di, ri -

Sol. II
te la vuol fi - nir, mal — per — te la vuol fi-nir. Ri - spon - di, ri -

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

48

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I
8
-spon - di, ri - spon - di, ri - spon - di. Sai tu chi è, sai tu chi è.

Sol. II
-spon - di, ri - spon - di, ri - spon - di. Sai tu chi è, sai tu chi è.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 4 - TERZETTO ATTO II

55

Ob. I e II *p* *fp* *p*

Fag. I e II *p* *fp* *p*

Cor. I e II *p* *fp* *p*
in DO

Blo.

Sa - rà al - cun - - - che qui pas - sa - - - va, e al mio

55

Vni. I *p* *fp* *p*

Vni. II *p* *fp* *p*

Vle. *p* *fp* *p*

Bassi *p* *fp* *p*

63

Ob. I e II *fp*

Fag. I e II *[a 2]*

Cor. I e II *fp* *[f]*
in DO

Blo.

can - - - - to si fer - ma - - - va.

Sol. II Ba - je, ba - je, qua in pri -

63

Vni. I *fp*

Vni. II *fp*

Vle. *fp* *f*

Bassi *fp* *f*

N. 4 - TERZETTO ATTO II

70 [a 2]

Ob. I e II *[f]*

Fag. I e II

Sol. I
Qua in pri - gio-ne, qua in pri - gio-ne, Là di - rai la tua can - zo-ne, là di - rai la tua can - zo-ne, in pri - gio-ne, in pri -

Sol. II
-gio-ne, qua in pri - gio-ne, qua in pri - gio-ne, Là di - rai la tua can - zo-ne, là di - rai la tua can - zo-ne, in pri - gio-ne, in pri -

Vni. I *[f]*

Vni. II *[f]*

Vle.

Bassi

78

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I
-gio-ne, là di - rai la tua can - zo - - - - - ne, in pri - gio-ne, in pri -

Sol. II
-gio-ne, là di - rai la tua can - zo - - - - - ne, in pri - gio-ne, in pri -

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 4 - TERZETTO ATTO II

86 [a 2]

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I

Blo.

Sol. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

- gio-ne, là di - rai la tua can - zo - ne.

Pian si - gnor non v'a - di - ra - te, d'un me - schin pie - tà sen -

- gio-ne, là di - rai la tua can - zo - ne.

p *fp* *fp*

p *fp* *fp*

p *fp* *fp*

p

95

Fag. I e II

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

- ti-te, cui li tur - chi fu - ri - bon - di, col - le ma - ni di - spie - ta - te, le pu - pil - le han - no ca -

N. 4 - TERZETTO ATTO II

107 *[a 2]*

Ob. I e II

Fag. I e II *[a 2]* *[f]*

Sol. I *[f]*

Blo.

Sol. II *[f]*

Vni. I *[f]*

Vni. II *[f]*

Vle. *f*

Bassi *f*

Me - glio, me - glio fu per te, s'oc-chi a - ve - sti co - me noi, buo - na
- va - te.

Me - glio, me - glio fu per te, me - glio, me - glio fu per te, s'oc-chi a - ve - sti co - me noi, buo - na

114

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II *in DO*

Sol. I *[f]*

Sol. II

Vni. I *con risoluzione*

Vni. II *con risoluzione*

Vle. *con risoluzione*

Bassi *con risoluzione*

not - te ai gior - ni tuoi, buo - na not - te, buo - na not - te, ma pri - gio - ne, ma pri - gio - - - - -

not - te ai gior - ni tuoi, buo - na not - te, buo - na not - te, ma pri - gio - ne, ma pri - gio - - - - -

con risoluzione

N. 4 - TERZETTO ATTO II

121

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I

Blo.

Sol. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[a 2]

fp

ne hai da ve - nir, hai da ve - nir, là di - rai la tua can - zo - ne.

Ma

ne hai da ve - nir, hai da ve - nir, là di - rai la tua can - zo - ne.

fp

fp

fp

fp

128

Ob. I e II

Fag. I e II

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

I solo

p

p

p

p

p

— si - gno - ri, pia - no un po - co, par - lar deg - gio al co - man - dan - te, che un av - vi - so in que - st'i -

p

N. 4 - TERZETTO ATTO II

139

Ob. I e II

Fag. I e II

Blo.

- stan - te pre - mu - ro - so gli ho da dar, pre - mu - ro - so gli ho da

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

147

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I

Blo.

Sol. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f [a 2] *f* [a 2] *f* [a 2]

Ei vol par - la - re al Co - man - dan - te, al Co - man - dan - te, al co - man - dan - te.

dar. Un av-

Ei vol par - la - re al Co - man - dan - te, al Co - man - dan - te, al co - man - dan - te.

f *f* *f* *f* *f* *f* *p*

N. 4 - TERZETTO ATTO II

156

Fag. I e II

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

p

p

- vi - so in que - st'i - stan - te, pre - mu - ro - so gli ho da dar, da

163

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I

Blo.

Sol. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

Par - le - rai al Co - man - dan - te, se l'av - vi - so è si pres - san - te,

dar.

Par - le - rai al Co - man - dan - te, se l'av - vi - so è si pres - san - te,

f

N. 4 - TERZETTO ATTO II

172

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

172

Sol. I

che v'ha da - to in que - st'i - stan - te, gli par - le - rai, gli par - le - rai.

Sol. II

che v'ha da - to in que - st'i - stan - te, gli par - le - rai, gli par - le - rai.

172

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[a 2]

N. 4 - TERZETTO ATTO II

180 *sottovoce*

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f* *sottovoce*

Cor. I e II *f* *[a 2]* *sottovoce*
in DO

Sol. I *f*

Sol. II *f*

Vni. I *f* *sottovoce*

Vni. II *f* *sottovoce*

Vle. *f* *sottovoce*

Bassi *f* *sottovoce*

Ec-co, ec-co vie-ne, ec-co sua Ec-cel-len-za, ba-da ben che se tu men-ti, hai fi-ni-to d'ac-cat-tar, d'ac-cat - tar.

Ec-co, ec-co vie-ne, ec-co sua Ec-cel-len-za, ba-da ben che se tu men-ti, hai fi-ni-to d'ac-cat-tar, d'ac-cat - tar.

190 *dolce*

Ob. I e II *dolce* *diminuendo*

Fag. I e II *dolce* *diminuendo*

Cor. I e II *dolce* *[a 2]*

Sol. I *dolce*

Sol. II *dolce*

Vni. I *dolce* *diminuendo*

Vni. II *dolce* *diminuendo*

Vle. *dolce* *diminuendo*

Bassi *dolce* *diminuendo*

Ec-co, ec-co qui, ec-co sua Ec-cel-len-za, ba-da ben che se tu men-ti, hai fi-ni-to d'ac-cat-tar, d'ac-cat - tar.

Ec-co, ec-co qui, ec-co sua Ec-cel-len-za, ba-da ben che se tu men-ti, hai fi-ni-to d'ac-cat-tar, d'ac-cat - tar.

diminuendo

SCENA VI

FLORESTANO e DETTI

UN SOLDATO: Ecco il signor governatore.

BLONDELLO: Dov'è il signor governatore?

FLORESTANO: Eccomi qua.

BLONDELLO: Da qual parte?

FLORESTANO: Da questa.

BLONDELLO: Ho un avviso d'importanza a comunicarle.

FLORESTANO: Ebbene di che si tratta? Animo, di su, e guardati da menzogne e da sutterfugj, perché ti faccio impiccare a dirittura.

BLONDELLO: Ah signore! È già morto per metà chi è privo della vista. Come volete mai che un povero cieco pensi ad ingannarvi?

FLORESTANO: Su dunque, parla.

BLONDELLO: Siamo soli qui?

FLORESTANO: Sì: indietro voi altri.

I soldati vanno in fondo della scena.

BLONDELLO: Oh, sappia dunque vostra eccellenza, che la bella Lauretta...

FLORESTANO: Sotto voce.

BLONDELLO: Sì signore, la bella Lauretta...

FLORESTANO: Piano ti dico.

BLONDELLO: Sì, mi ha letta la lettera che voi le avete scritta, ed affinché vediate che vengo per commissione sua, vi dirò che in quella voi vi gettate a' suoi piedi a chiedere licenza di farle una visita stanotte.

FLORESTANO: È così, caro amico?

BLONDELLO: È così, signore, la ragazza mi mandò per dirvi che siete padrone, e all'ora che volete.

FLORESTANO: Diavolo! All'ora che voglio?

BLONDELLO: Sì, vi dico. È arrivata jeri sera in casa di suo padre una dama di gran condizione, e questa, per celebrare non so qual buona novella, vi dà festa da ballo, cena, rinfreschi, insomma si veglia tutta la notte: potete venirci anche voi con qualche pretesto, e allora lasciate fare alla ragazza: troverà ben essa il momento di dirvi quattro parole.

FLORESTANO: Capisco adesso. Fu dunque per trovarmi, che tu ti mettesti a cantare?

BLONDELLO: Appunto per essere condotto a voi mi strepitai a quel modo col mio violino.

FLORESTANO: Non fu gran male. Oh! Dille, che verrò. Peraltro prendere un'orbo per suo messaggere. Ah! La è pur cara. Va' pure. Eh, prendi buon vecchio, *(Gli dà una doppia)* prendi.

BLONDELLO: Il Ciel ve lo renda: ehi, venite per tempo; s'incomincia di giorno, vedete, non la fate aspettare.

FLORESTANO: Non dubitare: addio.

BLONDELLO: Eh eccellenza, eccellenza! Signor Governatore!

FLORESTANO: Eccomi: cosa vuoi?

BLONDELLO: Ah! Da questa parte ora? Sentite: affinché nessuno entri in sospetto per questa mia venuta sgridatemi ben bene: scacciatemi da voi, ma forte, forte.

FLORESTANO: Dici bene: la sa lunga costui.

N. 5 - FINALE ATTO II

Per sì poco che m'hai detto

Oboi I e II *f* *p*
 Fagotti I e II *f* *p*
 Corni I e II *f*
 in DO
 Giannino
 Soldato I
 Blondello
 Ec - - - - cel - len - - - -
 Soldato II
 Florestano
 Per sì po - co che m'hai det - to che m'hai det - to
 Violini I *f* *p*
 Violini II *f* *p*
 Violenze *f* *p*
 Bassi *f* *p*

N. 5 - FINALE ATTO II

8

Ob. I e II

Fag. I e II

Blo.

Flo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

-za dai sol - da - ti fat - to fù quel gran ru - mo - re fat - to

fa - ce - a d'uo - po un tal ru - mo - re, fa - ce - a d'uo - po un gran ru -

Detailed description: This is a page of a musical score for Act II, Finale No. 5. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Ob. I e II (Oboe I and II), Fag. I e II (Bassoon I and II), Blo. (Bassoon), Flo. (Flute), Vni. I (Violin I), Vni. II (Violin II), and Bassi (Bass). The vocal lines are on the Blo. and Flo. staves, with lyrics written below them. The lyrics are: "-za dai sol - da - ti fat - to fù quel gran ru - mo - re fat - to" and "fa - ce - a d'uo - po un tal ru - mo - re, fa - ce - a d'uo - po un gran ru -". The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like '8' (fortissimo).

N. 5 - FINALE ATTO II

15 [a2]

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in DO

Sol. I
8 Te - me - ra - rio, te - me - ra - rio, in - sul - tar la guar - ni -

Blo. fù. Ah si - gnor pie - tà sen -

Sol. II
Te - me - ra - rio, te - me - ra - rio, in - sul - tar la guar - ni -

Flo. - mo - re. Te - me - ra - rio, te - me - ra - rio, in - sul - tar la guar - ni -

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

N. 5 - FINALE ATTO II

23 [a 2]

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Gia.

Sol. I
8

Blo.

Sol. II

Flo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

-gio - ne, ta - ci, ta - ci ma - scal - zo - ne, in - sul - tar la

- ti - te. Ah, pie - tà, pie - tà, pie - tà, pie - tà pie -

-gio - ne, ta - ci, ta - ci ma - scal - zo - ne, in - sul - tar la

-gio - ne, ta - ci, ta - ci ma - scal - zo - ne, in - sul - tar la

N. 5 - FINALE ATTO II

30

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I
guar - ni - gio - ne, in pri - gio - - - - -

Blo.
- tà, pie - tà, si - gnor pie - tà,

Sol. II
guar - ni - gio - ne in pri - gio - - - - -

Flo.
guar - ni - gio - ne in pri - gio - - - - -

30

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 5 - FINALE ATTO II

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I
- - - - - ne do - vre - sti an - dar, do - vre - sti an - dar, do - vre - sti an - dar.

Blo.
- - - - - si - gnor pie - tà, si - gnor pie - tà, si - gnor pie - tà.

Sol. II
- - - - - ne do - vre - sti an - dar, do - vre - sti an - dar, do - vre - sti an - dar.

Flo.
- - - - - ne do - vre - sti an - dar, do - vre - sti an - dar, do - vre - sti an - dar.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 5 - FINALE ATTO II

42

Fag. I e II

p

Gia.

Ah di lui pie-tà si - gno - ri, ah pie - tà, pie-tà si - gno - ri, che gli tur - chi fu - ri - bon - di, che gli

Vni. I

fp

fp

fp

Vni. II

fp

fp

fp

Vle.

fp

fp

fp

Bassi

p

49

Fag. I e II

Gia.

tur - chi fu - ri - bon - di, col - le ma - ni di - spie - ta - te le pu - pil - le gli han ca - va - te, gli han ca -

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 5 - FINALE ATTO II

60

Ob. I e II

Fag. I e II

Gia.

Sol. I

Sol. II

Flo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[a 2]

f

- va - te.

Me - glio, me - glio fù per te, s'oc - chi a - ve - sti co - me

Me - glio, me - glio fù per te, me - glio te, me - glio fù per te, s'oc - chi a - ve - sti co - me

Me - glio, me - glio fù per te, me - glio te, me - glio fù per te, s'oc - chi a - ve - sti co - me

f

f

f

f

N. 5 - FINALE ATTO II

66

Ob. I e II

Fag. I e II

Sol. I
noi, buo - na not - te ai gior - ni tuoi, buo - na not - te ai gior - ni tuoi, ma in pri - gion do - vre - sti an -

Sol. II
noi, buo - na not - te ai gior - ni tuoi, buo - na not - te ai gior - ni tuoi, ma in pri - gion do - vre - sti an -

Flo.
noi, buo - na not - te ai gior - ni tuoi, buo - na not - te ai gior - ni tuoi, ma in pri - gion do - vre - sti an -

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is for measures 66-71. The vocal parts (Soprano I, Soprano II, and Flute) have lyrics in Italian. The instrumental parts include Oboe I & II, Bassoon I & II, Violin I & II, Viola, and Basses. The music is in a major key with a 6/8 time signature. The vocal lines are in a homophonic setting, with the lyrics: 'noi, buona notte ai giorni tuoi, buona notte ai giorni tuoi, ma in prigione resti an-'. The instrumental parts provide harmonic support and rhythmic accompaniment.

N. 5 - FINALE ATTO II

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Sol. I

Sol. II

Flo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

- dar, do-vre-sti an - dar, do-vre-sti an - dar, s'oc-chi a - ve - sti co - me noi.

pp

pp

pp

pp

N. 5 - FINALE ATTO II

81 *I solo sospirando*

Ob. I e II *[pp]*

Fag. I e II

Gia.
Pie-tà, pie - tà, _____ pie-tà si - gno - ri, pie-tà, pie - tà, _____ pie - tà si - gno - ri,

Blo.
Gian-nin vien quà non pian - ge - re, pren - di - mi u - sciam di quà.

Vni. I *pp*

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 5 - FINALE ATTO II

89 *f* *Il solo*

Ob. I e II

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f* *[a 2]*
in DO

Gia.
ah, si - gnor cre - de - te - mi, ah, si - gnor cre - de - te - mi, se ci tor - na an -

Sol. I
Va', pi - toc - co spic - cia - ti, va', pi - toc - co spic - cia - ti, se ci tor - ni an -

Blo.
Ah, si - gnor cre - de - te - mi, ah, si - gnor cre - de - te - mi, se ci tor - no an -

Sol. II
Va', pi - toc - co spic - cia - ti, va', pi - toc - co spic - cia - ti, se ci tor - ni an -

Flo.
Va', pi - toc - co spic - cia - ti, va', pi - toc - co spic - cia - ti, se ci tor - ni an -

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

N. 5 - FINALE ATTO II

94

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Gia.

Sol. I

Blo.

Sol. II

Flo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

pp

pp

pp

- cor il na - so pur ta - gli a - to - gli, ta - gli a - to ben si - gnor sa - rà.
 - cor da que - ste tor - ri pen - de - re ta - lun, ta - lun ti ve - de - rà.
 - cor il na - so pur ta - gli a - te - mi ta - gli a - to ben si - gnor sa - rà.
 - cor da que - ste tor - ri pen - de - re ta - lun, ta - lun ti ve - de - rà.
 - cor da que - ste tor - ri pen - de - re ta - lun, ta - lun ti ve - de - rà.

N. 5 - FINALE ATTO II

99 *I solo*
Ob. I e II *[pp]*

Fag. I e II

Gia.
Ah, ah, ah, ah, _____ pie - tà si - gno - ri, ah, ah, ah, ah, _____ pie - tà si - gno - ri,

Blo.
Su via non pian - gi, su via non pian - gi, la ma - no dam - mi an diam di quà.

Vni. I *pp*

Vni. II

Vle.

Bassi

Detailed description: This is a page of a musical score for the finale of Act II, numbered 5. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. The vocal line (Gia.) features a solo section starting at measure 99, marked 'I solo' and 'pp'. The lyrics are 'Ah, ah, ah, ah, _____ pie - tà si - gno - ri, ah, ah, ah, ah, _____ pie - tà si - gno - ri,'. The orchestral accompaniment includes parts for Oboe I & II (marked 'pp'), Bassoon I & II, Clarinet in B-flat, Violin I & II (Violin I marked 'pp'), Viola, and Basses. The music is in a major key and 4/4 time. The vocal line is in a soprano range. The orchestral parts provide harmonic support and texture.

N. 5 - FINALE ATTO II

Il solo

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in DO

Gia. *f*
ah, si-gnor cre - de - te-mi, ah, si-gnor cre - de - te-mi, se ci tor - na an - cor il na - so

Sol. I *f*
Va', pi-toc - co spic - cia-ti, va', pi-toc - co spic - cia-ti, se ci tor - ni an - cor da que - ste

Blo. *f*
Ah, si-gnor cre - de - te-mi, ah, si-gnor cre - de - te-mi, se ci tor - no an - cor il na - so

Sol. II *f*
Va', pi-toc - co spic - cia-ti, va', pi-toc - co spic - cia-ti, se ci tor - ni an - cor da que - ste

Flo. *f*
Va', pi-toc - co spic - cia-ti, va', pi-toc - co spic - cia-ti, se ci tor - ni an - cor da que - ste

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

N. 5 - FINALE ATTO II

113 [a 2]

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Gia.

Sol. I

Blo.

Sol. II

Flo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

pur ta - glia - to - gli, ta - glia - to ben si - gnor sa - rà. Si - gnor pie - tà, si - gnor pie -
 tor - ri pen - de - re ta - lun, ta - lun ti ve - de - rà, da que - ste tor - ri si, da
 pur ta - glia - te - mi ta - glia - to ben si - gnor sa - rà, va - do mil - le gra - zie, gra - zie
 tor - ri pen - de - re ta - lun, ta - lun ti ve - de - rà, da que - ste tor - ri si, da
 tor - ri pen - de - re ta - lun, ta - lun ti ve - de - rà, da que - ste tor - ri si, da

N. 5 - FINALE ATTO II

120

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in DO

Gia.

Sol. I

Blo.

Sol. II

Flo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

[a 2]

- tà, si - gnor pie - tà, si - gnor pie - tà.

que - ste tor - ri ta - lu - no ti ve - drà.

mil - le, mil - le di tan - ta ca - ri - tà.

que - ste tor - ri ta - lu - no ti ve - drà.

que - ste tor - ri ta - lu - no ti ve - drà.

f

f

f

f

N. 5 - FINALE ATTO II

Musical score for measures 129-134. The score includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in DO, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score for measures 135-140. The score includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in DO, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

I soldati accompagnano Blondello fuori dalla fortezza per la stessa porta per cui lo introdussero.

ATTO III

SCENA I

Sala grande in casa di Guglielmo.

N. 1 - TERZETTO ATTO III

Parlarle subito

Allegretto

Flauto
Oboi I e II
Fagotti I e II
Corni I e II
in RE
Servitore I
Blondello
Servitore II
Violini I
Violini II
Viole
Bassi

Allegretto

[a 2]

[divise]

[unite]

[f] *[ff]* *[sfz]* *[sfz]*

N. 1 - TERZETTO ATTO III

8

Fl.

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Par- lar - le

p

p

14

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Ser. I

Blo.

Ser. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Tar-dar non può, tar-dar non può.

su - bi-to de-vo fra - tel - li, tar-dar non pos - so a-mi-ci bel - li, mio ca-ro A - ga - pi-to, ca-ro Gio-

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

f

Tar-dar non può, tar-dar non può.

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

N. 1 - TERZETTO ATTO III

21

Fl. *[p]*

Ob. I e II *[p]* *p* *[p]*

Fag. I e II

Cor. I e II *[p]*
in RE

Ser. I
8 Non è pos - si - bi - le, non è pos - si - bi - le, non è pos -

Blo. - an - ni,

Ser. II
A - des - so no, a - des - so no, non è pos - si - bi - le in que - sto

Vni. I *p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *p*

N. 1 - TERZETTO ATTO III

28

Cor. I e II
in RE

Ser. I
- si - bi-le, non è pos - si - bi-le par - tir si de'. In que - sto pun - to, in que - sto

Blo.
ahi - mè, ahi - mè, in que - sto pun - to par - tir si de'.

Ser. II
pun - to, non è pos - si - bi-le par - tir si de'. In que - sto pun - to, si va', si

Vni. I
f p f p

Vni. II
f p f p

Vle.
f p f p

Bassi
f p f p

N. 1 - TERZETTO ATTO III

34

Fl.

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Ser. I

Ser. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

8

pun - to.

Ah ca - ro A - ga - - pi - to, ca - ro Gio - an - ni,

va'.

f

[*a 2*]

f

f

[*f*]

f

f

f

f

N. 1 - TERZETTO ATTO III

38

Fl.

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

Ec - co u - na dop - pia ma vor - rei su - bi-to en-trar co - là.

N. 1 - TERZETTO ATTO III

43

Cor. I e II
in RE

p

Ser. I

Ah col-le dop - pie pian si ve - drà, che far pos - sia - mo.

Blo.

ma vo-glio su - bi-to mio ca-ro A - ga - pi-to par-lar - le su - bi-to ca-ro Gio - an - ni.

Ser. II

Ah _____ col-le dop - pi-e pian si ve - drà, che far pos - sia - mo.

Vni. I

p

Vni. II

p

Vle.

p *pp*

Bassi

p

50

Ser. I

La ciam - ber - la - - - na si può av - ver - ti - - - re, d'un so - lo ac -

Ser. II

La ciam - ber - la - na si può av - ver - ti - re, d'un so - lo ac - cen - to

Vni. I

p *pp*

Vni. II

pp

Vle.

Bassi

[*p*]

N. 1 - TERZETTO ATTO III

56

Ser. I
8 - cen - to a - vreb - be a di - re, ma in que - sto pun - to, si in que - sto pun - to,

Blo.
Oh in que - sto pun - to, in que - sto

Ser. II
a - vreb - be a di - re, ma in que - sto pun - to, si in que - sto pun - to,

56

Vni. I
f p

Vni. II
f p

Vle.
f p

Bassi
f p

62

Fl.
[f]

Ob. I e II
[a 2]
[f] *p* *[fp]*

Fag. I e II
p

Cor. I e II
in RE
[f] *p*

62

Ser. I
8 tar - dar non può,

Blo.
pun - to. Mio ca - ro A - ga - pi - to ca - ro Gio - an - ni d'un so - lo ac - cen - to sa - rò con -

Ser. II
tar - dar non può,

62

Vni. I
f *p* *fp*

Vni. II
f *p*

Vle.
f *p*

Bassi
f *p*

N. 1 - TERZETTO ATTO III

67

Fl.

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Ser. I

Blo.

Ser. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

tar - dar non può, no non può, non non può, d'un so - lo ac - cen - to,

- ten - to me n'an - de - rò, sa - rò con - ten - to me n'an - de - rò, me n'an - de - rò,

tar - dar non può, no non può, no non può, d'un so - lo ac - cen - to,

[*sfz*]

[*sfz*]

N. 1 - TERZETTO ATTO III

72

Fl.

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Ser. I

Blo.

Ser. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

8

d'un so - lo ac - cen - to, sa - rai con - ten - to, ti ser - vi - rò, ti ser - vi -

me ne an - de - rò, tar - dar non pos - so un so - lo ac - cen - to, che dir - le pos - sa, che dir - le

d'un so - lo ac - cen - to, sa - rai con - ten - to, ti ser - vi - rò, ti ser - vi -

N. 1 - TERZETTO ATTO III

77

Fl.

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Ser. I

Blo.

Ser. II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

-rò, sa - rai con - ten - to ti ser - vi - rò, ti ser - vi - rò, ti ser - vi - rò, sa -
pos - sa, sa - rò con - ten - to me ne an - de - rò, un so - lo ac - cen - to, che dir - le pos - sa, sa - rò con -
-rò, sì sì ti ser - - - vi - rò, ti ser - vi - rò, ti ser - vi - rò, sa -

N. 1 - TERZETTO ATTO III

82

Fag. I e II

Ser. I
8
-rai con - ten - - to ti ser - vi - rò, ti ser - - - vi -

Blo.
- ten - to me ne an - de - rò, sa - rò con - ten - to me ne an - de - rò, sa - rò con - ten - to me ne an - de -

Ser. II
-rai con - ten - - to ti ser - vi - rò, ti ser - vi -

Vni. I
82

Vni. II

Vle.

Bassi

87

Ob. I e II
ff

Fag. I e II
ff

Cor. I e II
in RE
ff

Ser. I
8
-rò.

Blo.
-rò.

Ser. II
-rò.

Vni. I
87
f

Vni. II
f
[divise]

Vle.
f

Bassi
f

N. 1 - TERZETTO ATTO III

91

Fl.

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

sfz

[a 2]

sfz

[unite]

sfz

sfz

95

Fl.

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

SCENA II

UN UFFIZIALE, LA CONTESSA, GUGLIELMO, *seguito da cavalieri, e maggiordomo della CONTESSA*

L'uffiziale precede la contessa; i due servi gli parlano, e si ritirano con lui. Arriva la principessa, che ha un foglio nelle mani.

CONTESSA: Caro Guglielmo, io non potrò mai ringraziarvi quanto basta della cordiale accoglienza, che mi avete fatta.

GUGLIELMO: Ah signora! E perché non posso godere più a lungo di tanto onore?

CONTESSA: Non è possibile. Cavalieri stassera giungeremo al termine del nostro viaggio. Ah! Quanto mi costa il palesarvi come terminerà!

GUGLIELMO: Come signora?

CONTESSA: Sì. Io vado a chiudermi per sempre in un ritiro.

GUGLIELMO: Voi signora?

CONTESSA: Io: una annosa tristezza mi divora da qualche tempo, essa mi rende incapace di vegliare al bene de' miei sudditi. Cavaliere (*Al maggiordomo*), aggiungete quanto fa d'uopo a questo dispaccio, indi rimettetelo agli Stati, radunati che gli abbiate. In esso vedranno la mia volontà.

Il medesimo si mette a scrivere.

SCENA III

UN UFFIZIALE DELLA CONTESSA e DETTI

UFFIZIALE: Signora.

CONTESSA: Che bramate?

UFFIZIALE: Quel buon vecchio di jeri, al quale concedeste di passar qui la notte, e che oggi non è più cieco...

CONTESSA: Come non è più cieco? Avanti dite.

UFFIZIALE: Egli chiede, signora, l'onore d'esservi presentato, e con premura.

CONTESSA: Che vuole egli mai? Cielo!

UFFIZIALE: Per verità io l'avvertii, che voi eravate molto sopra pensiero, e che perciò... Ma egli m'interruppe, sorridendo: Ah! Se io le parlerò, che sì, che la farò diventare allegra: (*Blondello canta l'aria: Un de suoi sguardi può etc.*) sentite? Questa è la sua voce, quanto è bella!

CONTESSA: Fatelo entrare; chi sa! Egli ha forse appresa questa strofa dallo stesso Re Riccardo... Forse? (*La contessa dice sottovoce qualche parola al suo maggiordomo, che sta piegando il dispaccio*) Farete poi la soprascritta, come v'indicherò io.

SCENA IV

BLONDELLO e DETTI

CONTESSA: E così mio buon vecchio è vero, che voi bramate da me udienza?

BLONDELLO: Così è, signora: ma quanto è difficile l'avvicinarsi ai grandi, anche allora che si vuol far loro del bene.

CONTESSA: Ditemi. Chi v'insegnò quell'aria, che cantavate or ora? In qual luogo mai della terra l'avete intesa?

BLONDELLO: Non lo posso confidare, che a voi.

L'uffiziale, e i cavalieri si ritirano.

CONTESSA: Ma prima di tutto: ieri voi non eravate cieco?

BLONDELLO: Sì. Mia signora: ma il Cielo mi ha resa la vista; e che non gli deggio per un tal favore? Ecco, che io godo così dell'impareggiabile presenza di Margherita contessa di Fiandra, e d'Artois.

CONTESSA: "Che ascolto? Voi mi conoscete?"

BLONDELLO: "Sì: eccelsa principessa grande per voi stessa, e per le lodi dell'infelice Re Riccardo."

CONTESSA: "Lo conosceste voi il Re Riccardo?"

BLONDELLO: "L'ammirai in Palestina."

CONTESSA: "E sapete, che avvenne di lui dopo tante vittorie?"

BLONDELLO: "Sì: fu tradito, fatto sparire, e dimenticato barbaramente da tutti i suoi."

CONTESSA: "No; buon vecchio, non siate sì ingiusto. Questi miei cavalieri tutti, vedete, tutti avrebbero data la vita per lui, e la darebbero ancora."

BLONDELLO: "Sì? Davvero?"

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

6

Blo. *- lie - ri, si pri - gio - nie - re tra quel - le mu - ra Ric - car - do*

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

12

Ob. I e II *[f] [p] f p f p*

Fag. I e II *f p f p f f*

Cor. I e II *in SOL f p f [f]*

Con. *Che di - ci mai, che di - ci mai, Ric - car - - - do là.*

Dam. *Che di - ci mai, che di - ci mai, Ric - car - - - do là.*

Cav. *Che di - ci mai, che di - ci mai, Ric - car - - - do là.*

Blo. *sta. Si, ca - va*

Gug. *Che di - ci mai, che di - ci mai, Ric - car - - - do là.*

Vni. I *f p f p f p*

Vni. II *f p f p f p*

Vle. *f p f p f p*

Bassi *f p f p f p*

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

18

Fag. I e II

Con.

Dam.

Cav.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f [*p*] [*f*]

Chi te l'ha det-to,

Chi te l'ha det-to,

Chi te l'ha det-to,

-lie-ri, si pri-gio-nie-re, tra quel-le mu-ra Ric-car-do sta.

Chi te l'ha det-to, qual ca-so stra-no, lo di-sco-

f *p* *sfz* *f*

f *p* *sfz* *p* *f* *sfz*

sfz *f* [*p*] [*f*]

sfz *f* [*p*] [*f*]

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

24 *[a 2]*

Ob. I e II *p*

Fag. I e II *[p]* *[f]*

Cor. I e II *[f]*
in SOL

Con.
chi te l'ha det-to, qual ca - so stra - no al gran - de - ven-to man-ca il co - re.

Dam.
chi te l'ha det-to, il gran - de - ar - ca - no chi di - sco - pri.

Cav.
qual ca-so stra-no, il gran - de - ar - ca - no chi di - sco - pri.

Blo.

Gug.
-pri, qual ca - so stra-no, l'ar - ca - no chi di - sco - pri. Da

Vni. I *sfz* *f* *p*

Vni. II *p* *f* *p*

Vle. *[p]* *f* *[p]*

Bassi *[p]* *f* *p*

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

31

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in SOL

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[p] *[a 2]* *[p]* *pp* *pp*

[p] *pp*

[p]

sfz *pp* *pp* *pp*

sfz *pp* *pp* *pp*

sfz *pp* *pp* *pp*

sfz *pp* *pp* *pp*

me con que - sto ca - mic' in - dos - so, ol - tre quel fos - so po - tei spi - ar, n' u - dii la vo - ce, la

38

Ob. I e II

Fag. I e II

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

vo - ce. Qui non c'è dub - bi - o, qui non c'è er - ro - re.

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

43

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in SOL

Con.

Dam.

Cav.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Oh cie - - - lo, oh cie - - - lo,

oh cie - - - lo,

Oh cie - - - lo, oh cie - - - lo,

Si ca - va - lie - - - ri, si pri - gio - nie - re tra quel - le

Oh cie - - - lo, oh cie - - - lo,

f

f

f

f

f

f

f

f

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

47

Ob. I e II *pp*

Fag. I e II *pp*

Cor. I e II
in SOL *pp*
[a 2]

Con.
Ric - car - - - do là. Ah— s'e-gli è ve-ro, qual gior-no è que - sto, ah— di con-

Dam.
Ric - car - - - do là.

Cav.
Ric - car - - - do là.

Blo.
mu - ra Ric - car - - - do sta.

Gug.
Ric - car - - - do là.

Vni. I *pp* *p*

Vni. II *pp* *p*

Vle. *pp* *p*

Bassi *pp* *p*

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

53

Con. *f*

- ten - to man - car mi sen - to, man - car mi sen - to l'al - ma in cor.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

58

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in SOL

Con. *f*

Ah qual sor - pre - sa e qual e - ven - to, an - dia - mo su - bi - to, su - bi - to an -

Dam. *f*

Ah qual sor - pre - sa e qual e - ven - to, an - dia - mo su - bi - to, su - bi - to an -

Cav. *f*

Ah qual sor - pre - sa e qual e - ven - to, an - dia - mo su - bi - to, su - bi - to an -

Gug. *f*

Ah qual sor - pre - sa e qual e - ven - to, an - dia - mo su - bi - to, su - bi - to an -

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

63

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in SOL

63

Con.

- dia - mo, su - bi - to mi - se - ro a li - be - rar.

Dam.

- dia - mo, su - bi - to mi - se - ro a li - be - rar.

Cav.

- dia - mo, su - bi - to mi - se - ro a li - be - rar, an-diam, an-diam, an-diam.

Blo.

Pia - no pru - den-za, pia - no pru - den-za, pia - no pru -

Gug.

- dia - mo, su - bi - to mi - se - ro a li - be - rar, an-diam, an-diam, an-diam.

63

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

68

Fag. I e II

Con.

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Che far pos - sia - mo l'a - ma - to prin - ci - pe, per li - be -
- den - za.

p

p

p

74

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in SOL

Con.

Cav.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

- rar.

Blon - del, Blon - del, Blon - del, Blon - del.

Blon - del, Blon - del, Blon - del, Blon - del.

p

f

Mutato in RE

p

f

p

f

p

f

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

Allegro

79

Ob. I e II
f

Fag. I e II
f
[a 2]

Cor. I e II
f
in RE

79

Con.
Co - me Blon - del - - lo, que - gli Blon - del - lo, ca - ro Blon - del - lo, si ch'è Blon - del - lo, oh che pia - ce - re

Dam.
Co - me Blon - del - - lo, que - gli Blon - del - lo, ca - ro Blon - del - lo, si ch'è Blon - del - lo, oh che pia - ce - re

Cav.
8
Co - me Blon - del - - lo, que - gli Blon - del - lo, ca - ro Blon - del - lo, si ch'è Blon - del - lo, oh che pia - ce - re

Gug.
Co - me Blon - del - - lo, que - gli Blon - del - lo, ca - ro Blon - del - lo, si ch'è Blon - del - lo, oh che pia - ce - re

Allegro

79

Vni. I
f

Vni. II
f

Vle.
f

Bassi
f

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

84

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

84

Con.
che i - na - spet - ta - to do - no del ciel, che i - na - spet - ta - to do - no del ciel,

Dam.
che i - na - spet - ta - to do - no del ciel, che i - na - spet - ta - to do - no del ciel,

Cav.
che i - na - spet - ta - to do - no del ciel, che i - na - spet - ta - to do - no del ciel,

Gug.
che i - na - spet - ta - to do - no del ciel, che i - na - spet - ta - to do - no del ciel,

84

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[a 2]

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

89

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Con.

Dam.

Cav.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

[a 2]

p

p

p

p

p

p

do - no del ciel. An - dia - mo su - bi-to an - diam, an-dia - mo an - diam,

do - no del ciel. Si ch'è Blon-del - lo, si ch'è Blon-del - lo, oh che pia-ce - re, oh che pia-cer,

do - no del ciel. Si ch'è Blon-del - lo, si ch'è Blon-del - lo, oh che pia-ce - re, oh che pia-cer,

An - dia - mo su - bi-to an - diam, an-dia - mo an - diam.

do - no del ciel. Si ch'è Blon-del - lo, si ch'è Blon-del - lo, oh che pia-ce - re, oh che pia-cer, -

p

p

p

p

p

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

95

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Con.

Dam.

Cav.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

ca - ro Blon - del, ca - ro Blon - del. An - dia - mo

si ch'è Blon - del - lo, oh che pia - ce - re i - na - spet - ta - to do - no del ciel. Si ch'è Blon - del - lo,

si ch'è Blon - del - lo, oh che pia - ce - re i - na - spet - ta - to do - no del ciel. Si ch'è Blon - del - lo,

Di me non par - le - si, più di Blon - del. An - dia - mo

- si ch'è Blon - del - lo, oh che pia - ce - re, i - na - spet - ta - to do - no del ciel. Si ch'è Blon - del - lo,

f

f

f

f

f

f

f

f

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

100

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Con.

Dam.

Cav.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

su - bi - to, an - dia - mo su - bi-to, ca - ro Blon - del, ca - ro Blon - del. _____

si ch'è Blon-del - lo, oh che pia-ce - re, oh che pia-ce - re, oh i-na - spet - ta - - - to do-no del ciel.

si ch'è Blon-del - lo, oh che pia-ce - re, oh che pia-ce - re, oh i-na - spet - ta - - - to do-no del ciel.

su - bi - to, an - dia - mo su - bi-to, di me non par - la-si più di Blon - del.

si ch'è Blon-del - lo, oh che pia-ce - re, oh che pia-ce - re, oh i-na - spet - ta - - - to do-no del ciel.

[a 2]

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

107

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Con.

Dam.
Que - sto è l'a - mi - co ca - ro, a - mi - co o - gnor - fe - del. Oh dol - ce i - na - spet - ta - to

Cav.
Que - sto è l'a - mi - co ca - ro, a - mi - co o - gnor - fe - del. Oh dol - ce i - na - spet - ta - to

Blo.
Si son a - mi - co ca - ro, a - mi - co o - gnor - fe - del, oh dol - ce i - na - spet - ta - to

Gug.
Que - sto è l'a - mi - co ca - ro, a - mi - co o - gnor - fe - del. Oh dol - ce i - na - spet - ta - to

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

p

p

p

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

113

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II
in RE *f*

Con.

Dam.
col - po del ciel, que - sto è Blon - del - lo - ca - ro, que - sto è Blon - del - lo a - mi - co,

Cav.
col - po del ciel, que - sto è Blon - del - lo - ca - ro, que - sto è Blon - del - lo a - mi - co,

Blo.
do - no del ciel, si son a - mi - co ca - ro so - no a - mi - co fe - de - le,

Gug.
col - po del ciel. Que - sto è Blon - del - lo ca - ro, que - sto è Blon - del - lo a - mi - co,

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

119

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Con.

Dam.

Cav.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

to do - no del ciel, do - no del

si ch'è Blondel - lo a - mi - co, do - no del ciel, do - no del

si ch'è Blondel - lo a - mi - co, do - no del ciel, do - no del

so - no a - mi - co fe - de - le, l'a - mi - co fe - del, l'a - mi - co fe -

si ch'è Blondel - lo a - mi - co, do - no del ciel, do - no del

N. 2 - QUINTETTO ATTO III

124

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Con.

Dam.

Cav.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

ciel, do - no del ciel. —

ciel, do - no del ciel. —

ciel, do - no del ciel. —

- del, l'a - mi - co fe - del. —

ciel, do - no del ciel. —

SCENA V

I CAVALIERI, BLONDELLO, *la* CONTESSA MARGHERITA, e GUGLIELMO

CONTESSA: Ah miei cavalieri! Ah Guglielmo, e voi Blondello, caro Blondello, pensate, adoperatevi, trovate il modo di liberare il nostro buon re. Vedete voi cosa convenga di fare. La contentenza, e la sorpresa mia sono tali, che mi rendono incapace di risolvere da me. Ah fossi io vicina a' miei Stati! Valetevi del potere, che mi resta, e non vi dimenticate mai, che travagliate per la mia felicità.

Parte.

SCENA VI

LI SUDETTI

GUGLIELMO: Non v'è dubbio. La perdita dell'amato principe era il motivo di quella disperata risoluzione.

BLONDELLO: Guglielmo, cavaliere, il tempo è prezioso. Coraggio, a noi; pensiamo, risolviamo per quai mezzi riacquistare il nostro buon re. Ma prima di tutto che razza d'uomo è cotesto comandante, che lo tien prigioniere?

Guglielmo lo conoscete voi?

GUGLIELMO: Anche troppo.

BLONDELLO: L'interesse può sopra di lui?

GUGLIELMO: No.

BLONDELLO: La paura?

GUGLIELMO: Meno.

BLONDELLO: Né l'interesse, né la paura? È un uomo ben raro costui: quando è così sentite, cavaliere e voi

Guglielmo: eccovi il mio sentimento: questa sera egli verrà qui per parlare a vostra figlia...

GUGLIELMO: Chi?

BLONDELLO: Il comandante.

GUGLIELMO: Per parlare...

BLONDELLO: Signor sì. Sa, che date una festa da ballo, una veglia...

GUGLIELMO: Io?

BLONDELLO: Oh! Chi dunque? Voi, voi: anzi fate subito disporre la sala, verranno a momenti quei sposi contadini, che stanno qui presso in allegria. Gli ho già prevenuti da parte vostra...

GUGLIELMO: Ma! Una festa? Gli sposi in casa mia? Sa, che darò una veglia, che diavolo è mai questo? Chi gli ha messa in capo questa pazzia?

BLONDELLO: Io.

GUGLIELMO: Voi? Ma! Come? Voi...

BLONDELLO: Oh Dio! Sa tutto, vi dico: finiamola, non perdiam tempo: egli verrà qui sulla speranza di accostarsi col mezzo della festa alla vostra Lauretta, e parlarle con un po' di libertà.

GUGLIELMO: Sì? Che si provi: parlarle? Goddemm!

BLONDELLO: Oh! Sì, che le parlerà; ma alla prima parola, che proferisce sia subito serrato dagli uffiziali della contessa: gli s'intimi di rendere il re. S'opponete? La forza. Eccovi il mio progetto.

GUGLIELMO: Ma come la forza? Se...

BLONDELLO: Come? Ci armiamo, diam l'assalto al castello, e...

GUGLIELMO: L'assalto al castello? E cosa mai potran fare trenta, o quaranta uomini forniti di sole lance contro cento uomini di guernigione serrati in una fortezza? Armati di tutto punto?

BLONDELLO: Oh! Lo vedrete. Ai trenta, o quaranta uomini, che dite, si aggiungano i soldati, che servono di scorta alla contessa, e sono appostati nel vicino bosco. Si fanno vanzare, e tutt'insieme bastano benissimo per un colpo di mano; e poi, che non può il coraggio, la gloria, l'ardore di liberare il nostro re?

GUGLIELMO: Ah, Blondello, voi mi date la vita, e chi non verserebbe tutto il suo sangue per sì bella impresa?

BLONDELLO: Riccardo è in ferri, e voi siete inglese.

GUGLIELMO: Ho capito, o spezzarli, o morire.

BLONDELLO: Cavaliere, fate subito avanzare la scorta. Voi altri armatevi: i nostri si posteranno col favor della sera a piè della muraglia, l'arresto di Florestano sarà a voi altri il segnale dell'attacco. Ho notato un fianco debole sulla sinistra del forte, per di là spero far breccia, e additare ai valorosi il sentier della gloria. Frattanto Guglielmo mio, fate la ciera un po' più allegra, e disponete la vostra casa a feste, a divertimenti. Via... *(Guglielmo entra in iscena, e gli altri cavalieri partono pure)*

BLONDELLO: Se l'affetto il più puro, se l'amicizia la più dovuta possono infiammare un cor sensibile, che non debbo aspettarmi dai bei motivi, che mi accendono?

SCENA VII

GUGLIELMO *co' suoi famigli, indi LAURETTA, e DETTO*

GUGLIELMO: Animo venite qui voi altri, sbarazzate questa sala... S'ha da ballare.

LAURETTA: S'ha da Ballare?

GUGLIELMO: Sì, cara mia figlia.

LAURETTA: Cara mia figlia? (*Da sé*) Mio padre non è quindi più in collera? Ah potessi farlo sapere al cavaliere! Sarebbe il momento di tentare...

Lauretta sta pensando tra sé, e intanto comincia il ritornello, durante il quale Blondello trovasi di contro a Lauretta,

N. 3 - FINALE E TERZETTO

Il comandante mentre si balla

Allegro moderato

Oboi I e II *I solo* *[p]* *f* *[p]*

Fagotti I e II *[a 2]* *p* *f* *p*

Corni I e II *in RE* *f*

Lairetta

Blondello

Guglielmo

Villani

Allegro moderato

Violini I *pizz.* *p* *arco* *f* *pizz.* *p*

Violini II *pizz.* *p* *arco* *f* *pizz.* *p*

Viola *pizz.* *p* *arco* *f* *pizz.* *p*

Bassi *pizz.* *p* *arco* *f* *pizz.* *p*

N. 3 - FINALE E TERZETTO

12

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

f

f

f

f

f

f

p

p

p

p

Il co-man - dan - te men - tre si bal -

arco

arco

arco

arco

3

3

3

3

22

Fag. I e II

Lau.

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Ah che con - ten - to, la sua pre - sen - za il mi - o tor - men - to cal - mar sa -

Ah me fe - li - ce, la sua pre - sen - za, quan - to il fe - sti - no più bel fa -

- la, a vi - si - tar - vi bel - la ver - rà. —

3

3

3

3

N. 3 - FINALE E TERZETTO

34

Fag. I e II

Lau. *- prà.*

Blo. *- rà.*

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Non vi tur - ba - te non son se - gre - ti, io le di - cea ch'al - fin ri - da - ta — il ciel be - ne - fi - co la vi - sta

45

Ob. I e II *[a 2]*

Fag. I e II *[p]*

Cor. I e II *[a 2]* *[a 2]* *f* *[a 2]*
in RE

Lau. *[p]*

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Non vi tur - ba - te no, no. Que - sto buon uo - mo è ga - lan - tuo - mo è ga - lan -
m'ha. Le di - cea che la vi - sta ri - do - na - ta al - fin la vi - sta,
Se - gui - te, di - te, di - te, il buon

N. 3 - FINALE E TERZETTO

51

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Lau.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

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

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

f *[f]*

- tuo - mo, vi pia - ce-rà, vi pia - ce - rà, vi pia - ce-rà, vi pia - ce - rà.

ri - do-na - ta, ri - do-na - ta il cie - lo m'ha, ri - do - na - ta, ri - do - na-ta il cie-lo m'ha.

uo - mo mi pia - ce già, il buon uo - mo mi pia - ce, mi pia - ce già.

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

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

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

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

[a 2] *[p]*

N. 3 - FINALE E TERZETTO

59

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Lau.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[p]

[p]

[p]

[p]

Vi - ve si - cu - ro dell' a - mor mi - o, sa - rà fe - de - le co - stan - te o -

70

Fag. I e II

Lau.

Blo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f p *f p*

f p *f p*

f p *f p*

f p *f p*

f p *f p*

f p *f p*

- gnor. La su - a gio - ia di - let - to a - man - te, co - stan - te fe - de - le sa - rà que - sto

Se la sua gio - ia ve - du - ta a - ve - ste, sem - pre co - stan - te, co - stan - te, e fe - de - le sa - rà, il suo

N. 3 - FINALE E TERZETTO

81

Ob. I e II *f p f p* [a 2]

Fag. I e II *f f*

Cor. I e II *f f*
in RE

Lau.
cor co - stan - te, e fe - de - le, sa - rà que - sto cor, sa - rà, sa - rà, sa - rà, sa - rà que - sto cor.

Blo.
cor co - stan - te, e fe - de - le sa - rà, il suo cor sa - rà, sa - rà, sa - rà, il suo cor, il suo cor.

Vni. I *f p f p*

Vni. II *f p f p*

Vle. *f p f p*

Bassi *f p f p*

90

Ob. I e II [a 2] *p*

Fag. I e II [*p*] [*f*] *p* [*f*]

Cor. I e II [*f*] [*f*]
in RE

Gug.
Se - gui - ta - te, di - te pu - re, il buon uom mi pia - ce

Vni. I *f p f*

Vni. II *f p f*

Vle. *f p f*

Bassi *f p f*

N. 3 - FINALE E TERZETTO

97

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Lau.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[p]

[p]

Non se - gre - ti, non ab - bia - mo, no, no, no, no, non ab - bia - mo, mi di -
già. —

p

p

p

p

104

Fag. I e II

Lau.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

104

104

- ce - a che la vi - sta rac - qui - sta - ta al - fin e - gli ha, non se - gre - ti, non ab - bia - mo no, no, no non son se -

N. 3 - FINALE E TERZETTO

Ob. I e II *111*
[p]

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE
[a 2] *[a 2]* *[a 2]*
p

Lau. *111*
 - gre - ti, mi di - ce - va, che la vi - sta, mi di -

Gug.
 Ti di - ce - va che la vi - sta rac - qui - sta - ta al - fine - gli ha, se - gui - ta - te di - te

Vni. I *111*

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 3 - FINALE E TERZETTO

117

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Lau.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

[a 2]

p

- ce - va rac - qui -

Le di - ce - va che la vi - sta ri - do - na - ta il cie - lo m'ha.

pu - re, di - te pu - re, ti di - ce - va che la vi - sta rac - qui -

N. 3 - FINALE E TERZETTO

123

Ob. I e II [f] [a 2]

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *in RE* [f]

Lau. - sta - ta, si la vi - sta, le di - ce - va che la

Blo. Le di - ce - va che la

Gug. - sta - ta al - fin e - gli ha, se - - - gui - ta - te se - gui - ta - te che il buon

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

N. 3 - FINALE E TERZETTO

128

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Lau.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

vi - sta ri - do - na - ta, ri - do - na - ta il cie - lo il cie - lo gli ha.

vi - sta ri - do - na - ta, ri - do - na - ta il cie - lo il cie - lo mi ha.

uom mi pia - ce già, mi pia - ce già, mi pia - ce già.

N. 3 - FINALE E TERZETTO

133 [a 2]

Ob. I e II *p* *p*

Fag. I e II *p* [*f*] *p*

Cor. I e II
in RE [*f*] [*p*]

Lau.
Vi vo - le - va di-re an - co - ra, che mi pre-me che lo sap-pia,

Blo.
Se-gui - ta - te, di - te pu-re, sen - za dub - bio lo sa -

Vni. I *p* *f* *p*

Vni. II *p* *f* *p*

Vle. *p* *f* *p*

Bassi *p* *f* *p*

N. 3 - FINALE E TERZETTO

141

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f*

Cor. I e II
in RE *f*

Lau.
no, no, no, non son se - gre - ti, no, no, no, non son se - gre - ti, mi di - ce - va che la

Blo.
-prà, u - na fi - glia ver - so il pa - dre quai se - gre - ti a - ver po - trà, u - na fi - glia ver - so il

Gug.
Se - gui - ta - te, se - gui - ta - te, che il buon uom mi pia - ce già, che il buon uom mi pia - ce

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

N. 3 - FINALE E TERZETTO

147

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Lau.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

vi - sta rac - qui - sta - ta al - fin e - gli ha, no, no, no, non son se - gre - ti, no, no, no, non son se -
 pa - dre quai se - gre - ti a - ver po - trà, u - na fi - glia ver - so il pa - dre quai se - gre - ti a - ver po -
 già, che il buon uom mi pia - ce già, se - gui - ta - te, se - gui - ta - te di - te pu - re, di - te,

N. 3 - FINALE E TERZETTO

153

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Lau.

Blo.

Gug.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

-gre - ti, mi di - ce - va che la vi - sta al - fi - ne e - gli ha, al -
- trà, quai se - gre - ti, quai se - gre - ti, a - ver po - trà, a -
di - te di - te, di - te, di - te pu - re mi — pia - ce già, mi

N. 3 - FINALE E TERZETTO

158 [a 2]

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

158 [a 2]

Lau.
- fi - ne e - gli ha, al - fi - ne e - gli ha.

Blo.
- ver po - - trà, a - ver po - - trà.

Gug.
pia - ce già, mi pia - ce già.

158

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 3 - FINALE E TERZETTO

Musical score for measures 163-170. The score includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The woodwinds and basses play a melody with accents and dynamic markings of *[sf]*. The strings play a rhythmic accompaniment, with the violins playing a sixteenth-note pattern and the violas playing a quarter-note pattern. The dynamics for the strings are *[sf]* and *p*.

SCENA VIII

I detti, villani, e villane, che arrivano danzando; poi di mano in mano i cavalieri della contessa, e per ultimo Florestano.

Musical score for measures 170-174. The score includes parts for Ott. I e II, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The oboe part starts with the instruction "Un poco più presto" and includes a first ending bracket labeled "[a 2]". The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *fp* and *p*. The strings play a quarter-note pattern.

N. 3 - FINALE E TERZETTO

177

Ott. I e II *p* [a 2]

Vil. Villano solo *p*

E zich, e zich, e zoch, e zoch, e frich, e frich, e froch. Quan-do a du-e ti-ra il bu-e la fac-cen-da me-glio

Vni. I *p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *p*

185

Ott. I e II *f* [a 2] *p*

Cor. I e II *[f]* *p*
in RE

Vil. Tutti Villano solo

va. Quan-do a du-e ti-ra il bu-e la fac-cen-da me-glio va. Dal vil-lan se-la vil-

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Bassi *f* *p*

N. 3 - FINALE E TERZETTO

191

Ott. I e II *fp* *p* *fp*

Vil.
- la - na se ne re - sta un po' lon - ta - na si rat - tri - sta, e mu - ta sta, ma se tor - na il ca - ro a - man - te sal - ta

Vni. I *fp* *p* *fp*

Vni. II *fp* *p* *fp*

Vle.

Bassi

198

Ott. I e II

Vil.
lie - ta in sul - le pian - te, e a in - con - trar - lo se ne va. — E zich, e zich, e zich, e zoch, e

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 3 - FINALE E TERZETTO

204 *[a 2]*

Ott. I e II

Vil.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

frich, e frich, e froch. Quan - do a du - e ti - ra il bu - e la fac - cen - da me - glio va.

Minuetto

210

Ob. I e II

f
Minuetto

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

[divise]

f

f

N. 3 - FINALE E TERZETTO

218

Ob. I e II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

p *f* *p* *f*

226

Ob. I e II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

N. 3 - FINALE E TERZETTO

235

Ob. I e II *[mf]* *p*

Vni. I *[mf]* *p*

Vni. II *[mf]* *p*

Vle. *[mf]* *p*

Vc. *[mf]* *p*

Cb. *[mf]* *p*

[Un poco più presto]

244

Ott. I e II *f* *p*

Fag. I e II *f*

Vil. *Tutti* *Villano solo*

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Bassi *f* *p*

Quan - do a du - e ti - ra il bu - e la fac - cen - da me - glio va. Che ne di - te mia co -

N. 3 - FINALE E TERZETTO

250

Ott. I e II *fp* *p* *fp*

Vil.

- ma - re, che ne pen - si tu com - pa - re, so - lo a du - e il ben si fa, del - la ter - ra gli a - bi -

Vni. I *fp* *p* *fp*

Vni. II *fp* *p* *fp*

Vle.

Bassi

256

Ott. I e II

Vil.

- tan - ti, du - re - reb - be po - chi i - stan - ti, sen - za dir chi qua chi là. E zich, e zich, e

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

N. 3 - FINALE E TERZETTO

262 *[a 2]*

Ott. I e II

Vil.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

zoch, e frich, e froch, e frich, e froch. Quan - do a du - e ti - ra il bu - e la fac -

267 *f* *Tutti* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Ott. I e II

Fag. I e II

Vil.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

- cen - da me - glio va. Quan - do a du - e ti - ra il bu - e la fac - cen - da me - glio

inizia la Danza

inizia la Danza

inizia la Danza

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

[Allegretto]

[a 2]

Oboi I e II *f*

Fagotti I e II *f*

Corni I e II *f*
in RE

Vil.

và.
[Allegretto]

Violini I *f*

Violini II *f*

Viole *f*

Bassi *f*

Ob. I e II *p* *f* *p* *f*

Fag. I e II *p* *f* *p* *f*

Cor. I e II *p* *f* *p* *f*
in RE

Vni. I *p* *f* *p* *f*

Vni. II *p* *f* *p* *f*

Vle. *p* *f* *p* *f*

Bassi *p* *f* *p* *f*

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

Musical score for measures 18-24. The score is for a full orchestra and includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 18. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play chords. The Cor. I e II part is in RE and plays a sustained chord.

Musical score for measures 25-31. The score continues from the previous system and includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 25. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play chords. The Cor. I e II part is in RE and plays a sustained chord.

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

Ob. I e II *f* [a 2]

Fag. I e II *f*

Cor. I e II *f*
in RE

Vni. I *f*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

Measures 33-39 of the score. The music is in D major and 2/4 time. The first system shows measures 33-39. The woodwinds (Ob., Fag., Cor.) and strings (Vni., Vle., Bassi) are marked *f*. The Cor. I e II part is in RE. There are trill ornaments [a 2] above the first and last notes of the first measure.

Ob. I e II *p*

Fag. I e II *p*

Cor. I e II *p*
in RE

Vni. I *p* *f*

Vni. II *p* *f*

Vle. *p* *f*

Bassi *p* *f*

Measures 40-46 of the score. The music continues in D major and 2/4 time. The woodwinds (Ob., Fag., Cor.) and strings (Vni., Vle., Bassi) are marked *p* in measures 40-42 and *f* in measures 43-46. The Cor. I e II part is in RE.

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

48

Ob. I e II *f* *f* *p* *I solo*

Fag. I e II *f* *p*

Cor. I e II *in RE* *f* *p*

Vni. I *p*

Vni. II *p*

Vle. *p*

Bassi *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 48 to 55. It features seven staves: Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Oboe I and II parts have dynamic markings of *f* and *p*, with a *I solo* instruction. The Bassoon I and II parts also have *f* and *p* markings. The Horns I and II in RE have *f* and *p* markings. The Violins I and II, Viola, and Basses all have a *p* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

56

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II *in RE*

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Detailed description: This system of musical notation covers measures 56 to 63. It features the same seven staves as the previous system. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The woodwinds and strings continue their rhythmic patterns. The Oboe I and II parts have a *p* marking. The Bassoon I and II parts have a *p* marking. The Horns I and II in RE have a *p* marking. The Violins I and II, Viola, and Basses all have a *p* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

Musical score for measures 64-71. The score includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 64 is marked with a first ending bracket [a 2].

Musical score for measures 72-79. The score includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 72 is marked with a first ending bracket [a 2]. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

80

Ob. I e II *f*

Fag. I e II *f p f p*

Cor. I e II *in RE f*

Vni. I *p f p*

Vni. II *p f p*

Vle. *p f p*

Bassi *f p f p*

88

Ob. I e II *[f]*

Fag. I e II *[a 2] [f] f p*

Cor. I e II *in RE [f] f*

Vni. I *p [f] p f*

Vni. II *p [f] p f*

Vle. *p [f] p f*

Bassi *p [f] p f*

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

Ob. I e II
Fag. I e II
Cor. I e II
in RE
Vni. I
Vni. II
Vle.
Bassi

96 [a 2] *[f]*
p *[f]*
p *[f]*
p *[f]*
p *[f]*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 96 to 102. It features seven staves: Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is one sharp (F#). Measure 96 is marked with a first ending bracket [a 2]. Dynamics include piano (p) and fortissimo (f) markings. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass provides harmonic support.

Ob. I e II
Fag. I e II
Cor. I e II
in RE
Vni. I
Vni. II
Vle.
Bassi

103 [a 2] *p*
p
p
p
p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 103 to 109. It features the same seven staves as the previous system. Measure 103 is marked with a first ending bracket [a 2]. Dynamics are primarily piano (p). The woodwinds and strings continue their rhythmic patterns, and the brass provides harmonic support. The score concludes with a final measure in measure 109.

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

Musical score for measures 110-115. The score is for a full orchestra and includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some measures containing rests for certain instruments.

Musical score for measures 116-121. The score is for a full orchestra and includes parts for Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature remains 3/4. The dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The music continues with melodic and rhythmic development, featuring some complex passages in the woodwinds and strings.

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

124

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

f

f

f

f

This system of musical notation covers measures 124 to 130. It features six staves: Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The music is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The dynamics are consistently marked as *f* (forte). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the horns play sustained notes. A first ending bracket labeled [a 2] is present above the horn staff.

131

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

p

p

p

p

p

This system of musical notation covers measures 131 to 137. It features the same six staves as the previous system. The dynamics are consistently marked as *p* (piano). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the horns play sustained notes. A first ending bracket labeled [a 2] is present above the horn staff.

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

138 [Tempo primo-Poco più presto]

Fag. I e II *p*

Vni. I *p*

Vni. II *p*

Vle. *f*

Bassi *p*

145

Fag. I e II *f*

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f*

Vle. *f*

Bassi *f*

152

Fag. I e II

Vni. I *fp* *p* *fp* *p*

Vni. II *fp* *p* *fp* *p*

Vle.

Bassi

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

159

Fag. I e II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

166

Fag. I e II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

f

f

f

f

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

Allegro

Ob. I e II *[f]* *[a2]*

Fag. I e II *[f]*

Cor. I e II *[f]*
in RE

Vni. I *[f]*

Vni. II *[f]*

Vle. *[f]*

Bassi *[f]*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 174 to 181. It features six staves: Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The tempo is marked 'Allegro'. The dynamic is consistently forte (*[f]*). The woodwinds play rhythmic patterns, while the strings provide a steady accompaniment. A second ending bracket labeled '[a2]' is present in the Oboe part at the end of the system.

Ob. I e II *p* *f*

Fag. I e II *p* *f*

Cor. I e II *p* *f*
in RE

Vni. I *p* *f*

Vni. II *p* *f*

Vle. *p* *f*

Bassi *p* *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 182 to 189. It features the same six staves as the previous system. The tempo remains 'Allegro'. The dynamics are marked with piano (*p*) and forte (*f*). The woodwinds play more complex rhythmic patterns, and the strings continue their accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

190

Ob. I e II

Fag. I e II

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

I solo

[a 2]

[p]

[p]

[p]

[p]

[p]

195

Ob. I e II

Fag. I e II

Cor. I e II
in RE

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

f

p

[a 2]

f

p

f

p

f

p

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

Musical score for measures 202-207. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are: Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is B-flat major. The score is divided into two systems. The first system covers measures 202-207. The second system covers measures 208-213. The score is marked with dynamics *f* and *p*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass instruments play a harmonic accompaniment. The score is marked with dynamics *f* and *p*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass instruments play a harmonic accompaniment. The score is marked with dynamics *f* and *p*.

Musical score for measures 208-213. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are: Ob. I e II, Fag. I e II, Cor. I e II in RE, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature is B-flat major. The score is divided into two systems. The first system covers measures 208-213. The second system covers measures 214-219. The score is marked with dynamics *p*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass instruments play a harmonic accompaniment. The score is marked with dynamics *p*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass instruments play a harmonic accompaniment. The score is marked with dynamics *p*.

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

215

Fag. I e II *f* [*p*]

Vni. I *f* [*p*]

Vni. II *f* [*p*]

Vle. *f* [*p*]

Bassi *f* [*p*]

223

Fag. I e II *f* *p*

Vni. I *f* *p*

Vni. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Bassi *f* *p*

231

Fag. I e II

Vni. I *fp* *p* *fp* *p*

Vni. II *fp* *p* *fp* *p*

Vle.

Bassi

N. 3 bis - Ballo nel Finale Atto III

Musical score for measures 238-245. The score is for five instruments: Fag. I e II (Bassoon I and II), Vni. I (Violin I), Vni. II (Violin II), Vle. (Viola), and Bassi (Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 6/8. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the lower parts and a more active melody in the upper parts.

Musical score for measures 246-253. The score is for five instruments: Fag. I e II, Vni. I, Vni. II, Vle., and Bassi. The key signature changes to three sharps (F# major or C# minor). The time signature is 6/8. A dynamic marking of *f* (forte) is present in all parts starting at measure 246. The music features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a change in the bass line.

Gli cavalieri snudano le spade, che tenevano nascoste, e accerchiano tutti in un punto il governatore: odesi nello stesso tempo il segnale dell'attacco.

Olà qua rendi subito

[Allegro]

[a 2]

Fagotti I e II *f*

Cavaliere I
O - là qua ren - di su - bi-to, ren - di Ric-car-do a noi. Ren - di Ric-car-do

Cavaliere II
O - là qua ren - di su - bi-to, ren - di Ric-car-do a noi. Ren - di Ric-car-do

Guglielmo
O - là qua ren - di su - bi-to, ren - di Ric-car-do a noi. Ren - di Ric-car-do

Florestano
Qual tra - di - men - to

[Allegro]

Violini I *f*

Violini II *f*

Viola *f*

Bassi *f*

Fag. I e II

Cav. I
su - bi-to, su - bi-to, ren-di Ric-car-do a noi, ren-di-lo, ren - di - lo su - bi - to a noi.

Cav. II
su - bi-to, su - bi-to, ren-di Ric-car-do a noi, ren-di-lo, ren - di - lo su - bi - to a noi.

Gug.
su - bi-to, su - bi-to, ren-di Ric-car-do a noi, ren-di-lo, ren - di - lo su - bi - to a noi.

Flo.
per - fi - di, qua - le ar - di - re per - fi - di, qual ar - dir qual tra - di - men - - - - - to,

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

14

Fag. I e II

Cav. I

Cav. II

Gug.

Flo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

Pen - sa che pri - gion, pri - gion tu sei, c'ar-bi-tri, c'ar-bi-tri siam di te, ren - di, ren - di su - bi-to,

Pen - sa che pri - gion, pri - gion tu sei, c'ar-bi-tri, c'ar-bi-tri siam di te, ren - di, ren - di su - bi-to,

Pen - sa che pri - gion, pri - gion tu sei, c'ar-bi-tri, c'ar-bi-tri siam di te, ren - di, ren - di su - bi-to,

no, no, no, no, no,

21

Fag. I e II

Cav. I

Cav. II

Gug.

Flo.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

ren - di Ric - ca - rdo a noi, Ric - car - do a noi, Ric - car - do a

ren - di Ric - ca - rdo a noi, Ric - car - do a noi, Ric - car - do a

ren - di Ric - ca - rdo a noi, Ric - car - do a noi, Ric - car - do a

il mio do - ver non vò, il mio do - ver non

26

Fag. I e II

Cav. I
noi, Ric - car - do a noi.

Cav. II
noi, Ric - car - do a noi.

Gug.
noi, Ric - car - do a noi.

Flo.
vò, no, no, non vò.

Vni. I

Vni. II

Vle.

Bassi

I cavalieri menano via il governatore, e Guglielmo per la parte opposta parte per andare ad unirsi a Blondello.

SCENA ULTIMA

Vedesi la fortezza di già assalita dai soldati della contessa. Blondello ancora in abito da mendico, e Guglielmo animano la truppa: ma accortosi Blondello, che gli assediati ricevono un rinforzo, per cui incominciano ad acquistare la superiorità, si straccia di dosso l'abito da mendico, e compare armato di corazza, e vestito da cavaliere. Corre indi dentro la scena, e se ne torna alla testa de' suoi guastatori, coi quali va ad attaccare il fianco debole già riconosciuto. Intanto, che Blondello attende a far la breccia, vedesi nell'alto di una torre il re disarmato, che fa ogni prova per liberarsi da tre soldati, che a stento lo trattengono. In questo cade la muraglia. Blondello si precipita verso il re, leva la spada a un soldato, e la presenta al re. Amendue danno addosso ai nemici, che ben presto sono posti in fuga. Allora Blondello buttasi ai piedi del suo re, che lo rileva, e abbraccia. Qui il coro grida: Viva Riccardo, e arriva la contessa con il seguito di dame, e paesani. Essa a vedere il suo amante sviene tra le braccia delle sue dame, che l'abbandonano in quelle del re. In seguito vedesi Florestano condotto prigioniero dinanzi al re da Guglielmo, e da altri cavalieri. Riccardo prende la spada da un d'essi, e a Florestano la porge in segno di libertà, e di pace. Dopo la sinfonia della battaglia tutto il rimanente dell'azione si eseguisce nell'andare della musica.