

Umberto Giordano

ANDREA
CHÉNIER

Spartito per canto e pianoforte

Vocal score

a cura di Andreas Gies e
Pietro Semenzato e condotto
sull'edizione della partitura a cura di

rearranged by Andreas Gies
and Pietro Semenzato and based
on the Full-score edition by

Andreas Gies

con diteggiature di | with fingerings by
Pietro Semenzato



© 2025 Andreas Gies

Tutti i diritti riservati | All rights reserved

Per il catalogo completo, i materiali d'esecuzione
e i formati rigidi in tela visitare:

|
For the complete catalogue, the performance
materials and the linen hardcover scores visit:

www.iris-editions.com

Indice | Contents

Introduzione alla collana	V
Introduction to the series	VII
Prefazione	IX
Preface	XV
Ringraziamenti Acknowledgements	XXI
Sigla delle fonti principali Sigla of the Principal Sources	XXIII
Commento critico	XXV
Critical commentary	XXXIX
Personaggi Characters	LIII

ANDREA CHÉNIER

Atto I	1
Atto II	67
Atto III	132
Atto IV	211
Appendici	235

Introduzione alla collana

In un panorama sempre più crescente di edizioni critiche, di opere sinfoniche, cameristiche e di drammi per musica di ogni epoca, il periodo storico che va dalla seconda metà dell'800 alla prima metà del '900 (nel versante italiano), è ancora quasi del tutto inesplorato.

Ricordi e Sonzogno sono i due grandi filoni editoriali, proprio all'interno di un'epoca di grande mutamento nell'editoria musicale e di scontri continui fra i colossi del settore. Gli autori sotto contratto da parte di Ricordi (Alfano, Boito, Catalani, Montemezzi, Pizzetti, Ponchielli, Puccini, Respighi, Wolf-Ferrari, Zandonai, per nominare quelli più importanti) hanno avuto una maggiore attenzione editoriale, dovuta alla imperante figura di Giulio Ricordi, nonché ad un apparato di industrie grafiche di alta qualità e con molti proventi provenienti dalle rappresentazioni, da investire e reinvestire. Non a caso, di molte opere mai entrate stabilmente in repertorio (tra cui: *L'amore dei tre Re*, *Conchita*, *La Wally*, *Mefistofele*, *Francesca da Rimini*, *La Gioconda* etc), Ricordi stampava la partiturina "tascabile" (fino ad alcuni decenni fa), oggetto disponibile al grande pubblico quasi quanto le riduzioni per canto e pianoforte, non relegata dunque al solo uso professionale per gli allestimenti. Di altre opere (*Cyrano de Bergerac* o alcuni lavori sinfonici dello stesso Alfano o Zandonai) veniva stampata la grande partitura ma sempre, come anche per le partitutine, con caratteri a stampa (attraverso litografie o incisioni su lastre di zinco punzonate) dall'aspetto ancora invidiabile per chiunque si occupi di editoria musicale; tutto questo materiale è ancora reperibile in molte Biblioteche italiane o, come nel caso di Puccini, direttamente acquistabile e con una qualità ancora soddisfacente. E fu proprio Puccini a beneficiare non solo di minuziose edizioni con caratteri a stampa, ma addirittura di ristampe dello stesso titolo con correzioni o aggiunte. Agli autori Sonzogno invece, spettarono per la maggior parte edizioni meno dispendiose realizzate in litografia o in riproduzione fotografica di lastre disegnate a mano con strumenti di allineamento degli elementi musicali o particolari normografi (alternative più economiche di cui talvolta si servì anche Ricordi).

Sonzogno, e anche Ricordi in altra misura, teneva i titoli operistici per gli allestimenti in teatro e quasi mai li metteva in vendita al pubblico. Per questo motivo, e per un aggiramento della normativa sull'editoria che prevede il deposito delle pubblicazioni presso archivi nazionali, non è possibile trovare in alcuna biblioteca o fondo musicale italiano una sola partitura d'opera degli autori Sonzogno. Gli unici casi sono quelli di Mascagni, la cui partiturina di *Iris* (Ricordi) era normalmente stampata e distribuita, mentre le

copie di grande partitura di *Cavalleria rusticana* e de *L'amico Fritz* (quest'ultima in caratteri manoscritti) sono ancora presso la Biblioteca del Conservatorio di Milano (con una vetusta etichetta che impone il divieto assoluto di riproduzione). Le opere degli altri autori Sonzogno (Cilea, Giordano, Leoncavallo etc.) e le altre opere mascagnane non si possono riscontrare in nessun archivio. Nel contesto degli autori Sonzogno, Giordano è stato una parziale eccezione; le partiture del compositore foggiano, amatissimo e popolarissimo (ne sia prova l'enorme massa di persone presente al funerale celebrato a Milano nel 1948), sono state impresse con veri caratteri a stampa, tra cui *Andrea Chénier*, *Fedora* e *Siberia* (quest'ultima messa addirittura in scena in lingua francese all'Opéra), e perfino in seconde edizioni.

Cilea, pur avendo prodotto numericamente poco, in sostanza tre titoli (come egli stesso definiva la sua produzione operistica), non ha avuto una sola edizione non-manoscritta; anche alla grandiosa *Adriana Lecouvreur*, le cui rappresentazioni non sono certo mancate e il cui successo non è da considerarsi effimero, è toccata questa sorte.

Un altro problema ostacola la produzione di questi autori, ossia la reperibilità dei manoscritti autografi. Se per gli autori Ricordi esiste un enorme archivio nel quale trovare gran parte dei manoscritti, da Rossini a Castelnuovo Tedesco (per dare un confine di massima, ivi compresi quelli degli autori sopra citati), per gli autori Sonzogno potremmo parlare di una vera e propria diaspora.

A ridosso degli anni '20 del secolo scorso Sonzogno iniziava ad avere gravi perdite, in parte dovute alla guerra, che lo portarono a vendere la propria azienda all'imprenditore tessile Ostali il quale la rilevò negli anni successivi. Durante il passaggio di proprietà, durato di fatto alcuni anni, Sonzogno incorporò parte del suo archivio per venderne i pezzi a dei collezionisti in Italia e all'estero, svuotando un'ingente parte del patrimonio archivistico. Nel 1943, i bombardamenti americani che rasero al suolo gran parte di Milano (e di altre città) colpirono anche la sede e l'archivio Sonzogno di cui si salvarono non troppi manoscritti e documenti musicali. Per fortuna, alcuni manoscritti erano ancora in mano agli autori che li hanno donati a pubblici archivi o personalmente, o ad opera delle proprie mogli e/o vedove. È il caso di Cilea per *L'Arlesiana* e *Gloria* (conservati presso il Museo di Palmi) e di Giordano per *La Cena delle beffe* (donata dalla moglie Olga Spatz nel 1937 al Conservatorio di Napoli, istituto frequentato dagli stessi Giordano e Cilea). La principale opera del compositore calabrese, *Adriana Lecouvreur*, è ancora in mano ad ignoti

collezionisti privati, come pure la partitura autografa di *Andrea Chénier*; è significativo ricordare, per dare maggior contezza di tale dispersione, il racconto nei diari personali in cui Giordano narra di aver ricomprato da un collezionista straniero il suo manoscritto per canto e pianoforte dell'opera che lo rese celebre e aver dovuto contrattare sul prezzo di vendita.

Alcuni documenti e beni musicali o personali di Mascagni, sono stati anch'essi venduti, soprattutto all'estero, sia prima che dopo la scomparsa del compositore e sono tornati in Italia solo molti anni più tardi, in seguito a numerose aste.

Infine, gli autografi di *Cavalleria rusticana* e di *Pagliacci* sono gli unici manoscritti di autori Sonzogno ad essere stati completamente digitalizzati, perché custoditi, dopo diversi passaggi di proprietà secondo quanto detto sopra, presso importanti biblioteche statunitensi (Stanford Library e Washington Library of Congress).

La collana di cui fa parte questa pubblicazione intende ridare vita al repertorio sopra descritto (Sonzogno quanto Ricordi) cercando, ove possibile, di confrontare tutte le fonti a disposizione per ricostruire il testo musicale come concepito dall'autore. Laddove i manoscritti autografi non fossero (ancora) reperibili, il curatore predisporrà una "revisione critica" in un'edizione completamente nuova, operando confronti fra le fonti a stampa e risolvendo errori e divergenze secondo una pratica musicologica affatto nuova e pensata per le problematiche che questo repertorio comporta.

L'apparato critico non è impostato per descrivere ogni minima differenza e correzione effettuata dal curatore, ma è volto a risolvere problemi reali e pratici da un punto di vista esecutivo di supporto agli interpreti. Al contrario, un apparato critico troppo ricco di dettagli renderebbe difficoltosa la sua stessa consultazione e il lavoro sarebbe scarsamente fruibile sia allo studio che all'interprete.

La quasi totalità dei titoli della collana viene presentata come prima nuova edizione in epoca contemporanea, con caratteri a stampa e una precisa metodologia editoriale che ripulisca il testo da aggiunte spurie senza negare l'apporto della "tradizione esecutiva", con lo scopo di far circolare senza ostacoli di sorta i capolavori del nostro ultimo periodo d'oro, troppo spesso bistrattato dalla critica di parte e dalla musicologia viziata da pregiudizi storico-politici che ha nascosto le sfaccettature del nostro '900 artistico e musicale.

IRIS EDITIONS:

Il nome di questa collana proviene da una delle più importanti e suggestive opere di P. Mascagni, nella quale la giovanissima protagonista è vittima del tradimento da parte di chiunque le sia vicino, persino il suo stesso padre, fino a morire in un freddo e desolato ambiente per poi, in seguito ad una metamorfosi, rinascere sotto la forma del fiore che porta il suo nome, baciata dall'accecante luce solare.

La trama di *Iris*, quindi, rimanda alla sorte di questo repertorio e dei suoi autori, di come essi siano stati traditi ingiustamente dalla storia e poi dimenticati. Per questo motivo speriamo in una rinascita dei titoli proposti dalla collana, per la prima volta sotto una rinnovata veste editoriale.

Introduction to the series

In a panorama of an ever-increasing number of critical editions of symphonic works, chamber music and music dramas of every epoch, the period stretching from the second half of the 19th century to the first half of the 20th century (in the Italian sphere) has been almost totally unexplored.

Ricordi and Sonzogno were the two great publishing houses at the center of an epoch of great changes in music publishing and of continual conflict among the industry's giants. The composers under contract to Ricordi (Alfano, Boito, Catalani, Montemezzi, Pizzetti, Ponchielli, Puccini, Respighi, Wolf-Ferrari and Zandonai, to mention the most important) have received greater attention from the publisher due to the dominating figure of Giulio Ricordi, as well as a publishing apparatus defined by high quality and income from performance rights and a profitable investment and reinvestment policy. It was not by chance that, until fairly recently, Ricordi printed pocket-sized versions of the full scores of many operas that did not become staple repertoire (among which are *L'amore dei tre Re*, *Conchita*, *La Wally*, *Mefistofele*, *Francesca da Rimini*, *La Gioconda*, etc.). These became available to the larger public almost as much as the vocal scores, and were not merely relegated to solely professional use in the production of these operas. Other operas, for example, *Cyrano de Bergerac* or certain symphonic works by Alfano or Zandonai, whose scores were published in a larger format, and, like the smaller versions, were printed with a quality of printing (by lithography or incisions on sheets of punched zinc) that is the envy of those involved in music publishing. This material is still to be found in many Italian libraries, or, in the case of Puccini, on sale with still acceptable quality. Puccini, indeed, benefitted not only from these smaller editions with printed characters but also from subsequent reprints with corrections or additions. Most of the editions of composers tied to Sonzogno, on the other hand, were of lesser quality and used lithography or photographic reproductions of sheets designed by hand with instruments of alignment of the musical text or stenciled details (these cheaper alternatives were also used by Ricordi).

Sonzogno, and Ricordi to a lesser extent, kept opera scores available only for production in theatres and hardly ever sold them to the public. For this reason, which also avoided the law that required the depositing of publications in the national archives, it is not possible to find one single score of Sonzogno's composers in any library or music patrimony. The only exceptions are those of Mascagni, whose miniature score of *Iris* (Ricordi) is normally printed and distributed, while the copies of the larger scores of *Cavalleria rusticana* and *L'amico Fritz* (the latter in manuscript

characters) are still held in the library of the Milan Conservatory (with a very old label that forbids reproduction). The works of other Sonzogno authors (Cilea, Giordano, Leoncavallo etc.) and the other works of Mascagni cannot be found in any archive. In the context of the Sonzogno authors, Giordano was a partial exception; the scores of the much loved and extremely popular composer from Foggia (as testified by the enormous mass of people present at his funeral held in Milan in 1948), were printed with real printed characters, including *Andrea Chénier*, *Fedora* and *Siberia* (the latter even staged in French at the Opéra), and ran to further editions.

Cilea, despite having produced little, essentially only three titles (as he himself defined his operatic production), did not have a single non-manuscript edition; even the splendid *Adriana Lecouvreur*, which still enjoys many performances and whose success is not to be considered ephemeral, had this fate.

Another problem hinders the production of these authors, namely the availability of autograph manuscripts. If for Ricordi's composers there is a huge archive in which to find most of the manuscripts, from Rossini to Castelnuovo-Tedesco (to give a rough boundary, including those of the composers mentioned above), for Sonzogno's composers we could speak of a real diaspora.

As the 1920s approached, Sonzogno began to suffer serious losses, partly due to the war, which led him to sell his company to the textile entrepreneur Ostali who took it over in the following years. During the transfer of ownership, which in fact lasted a few years, Sonzogno separated part of his archive to sell the scores to collectors in Italy and abroad, emptying a large part of his archival heritage. In 1943, the American bombings that razed much of Milan (and other cities) to the ground also hit the headquarters and the Sonzogno archive from which not many manuscripts and musical documents were saved. Fortunately, some manuscripts were still in the hands of the composers who donated them to public archives or to individuals, or by their wives and / or widows. This is the case of Cilea for *L'Arlesiana* and *Gloria* (kept at the Palmi Museum) and of Giordano for *La Cena delle beffe* (donated by his wife Olga Spatz in 1937 to the Conservatory of Naples, an institution frequented by both Giordano and Cilea). The principal work of the Calabrian composer, *Adriana Lecouvreur*, is still in the hands of unknown private collectors, as is the autograph score of *Andrea Chénier*. It is interesting to recall, to give greater awareness of this dispersion, the story in the personal

diaries in which Giordano recounts of having bought back his manuscript of the vocal score of the work that made him famous from a foreign collector and having had to negotiate on the price.

Some documents and musical or personal possessions of Mascagni were also sold, especially abroad, both before and after the composer's death and only returned to Italy many years later, following numerous auctions. Finally, the autographs of *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci* are the only manuscripts by Sonzogno's composers to have been completely digitized, because they are kept, after several changes of ownership (see above), in important US libraries (Stanford Library and Washington Library of Congress).

This publication is part of the series that intends to revive the repertoire described above (that of Sonzogno as much as that of Ricordi) trying, where possible, to compare all the sources available in order to reconstruct the musical text as conceived by the composer. Where the autograph manuscripts are not (yet) available, the editor will prepare a "critical revision" in a completely new edition, making comparisons between the printed sources and resolving errors and divergences according to a completely new musicological practice and designed for the problems that this repertoire involves.

The critical apparatus is not set up to describe each and every difference and correction made by the editor, but is aimed at solving real and practical problems from an executive point of view of support for the interpreters. On

the contrary, a critical apparatus too rich in details would make consultation difficult and the work would not be of practical use either for study or for the interpreter.

Almost all the titles in the series are presented as the first new edition in contemporary times, with printed characters and a precise editorial methodology that clears the text of spurious additions without denying the contribution of a "performance tradition", with the aim of circulating without any obstacles the masterpieces of our last golden period, too often mistreated by partisan criticism and by musicology vitiated by historical-political prejudices that has hidden these aspects of our twentieth century artistic and musical heritage.

IRIS EDITIONS:

The name of this series comes from one of Mascagni's most important and evocative works in which the very young protagonist is the victim of betrayal by everyone close to her, including her father, until she dies in a cold and desolate environment and then, following a metamorphosis, is reborn in the shape of the flower that bears her name, kissed by dazzling sunlight.

The plot of *Iris*, therefore, refers to the fate of this repertoire and its composers, of how they were unjustly betrayed by history and then forgotten. For this reason, for the first time under a renewed editorial guise, we hope for a rebirth of the titles proposed by the series.

Translation by Michael Summers

Prefazione

Storia dell'opera

Umberto Giordano aveva al suo attivo, nel momento in cui si accingeva a mettere in musica il libretto dallo sfondo storico di Luigi Illica, tre opere: la prima, *Marina* (1888), non verrà mai rappresentata pur essendo stata lodata nella fase finale del concorso Sonzogno nel quale fu proclamata invece vincitrice *Cavalleria rusticana*, quindi la prima opera rappresentata, *Mala vita* (1892, che riciclava dell'inudita *Marina* alcune pagine musicali), considerata da pubblico e critica alquanto favorevolmente, anche in città come Vienna, nonostante la crudezza e scarsa moralità di certe scene. Pochi anni dopo verrà rimaneggiata e ripresentata sotto un nuovo titolo (*Il Voto*, 1897), infine *Regina Diaz* (1894), un dramma su soggetto già utilizzato da Donizetti e che venne ritirato dopo la seconda rappresentazione nonostante un buon successo di pubblico e critica che lamentava solamente lo svantaggio di un libretto "vecchio" dal punto di vista formale e delle situazioni drammatiche. Giordano si lamenterà con l'amico e collega Francesco Cilea del comportamento di Edoardo Sonzogno durante le prove e le rappresentazioni. La sua carriera di operista rimaneva quindi appesa ad un filo e ancora non si poteva dire completamente varata con un successo duraturo quale sarà invece questo *Andrea Chénier*, dato al Teatro alla Scala il 28 Marzo 1896 sotto la direzione di Rodolfo Ferrari e con Giuseppe Borgatti nel ruolo titolo, Evelina Carrera impegnata nella protagonista femminile e Mario Sammarco nel ruolo di Gérard, l'opera avrà immediatamente grande successo di pubblico e critica, soprattutto arrivando alla fine di una stagione scaligera (gestita da Edoardo Sonzogno) disastrosa da cancellazioni, sostituzioni e scontenti di pubblico. L'opera inizierà a circolare inarrestabile nei principali teatri italiani, Torino, Genova, Roma, Napoli, Parma ma anche quelli esteri, New York (Academy of Music), Mosca, Buenos Aires, Budapest per non uscire mai più dalle programmazioni teatrali e confermandosi una delle principali opere del repertorio lirico italiano. Nel 1946 Giordano stesso ne dirigerà l'edizione del cinquantenario al Teatro Lirico di Milano con i complessi artistici della Scala nel cui teatro ricostruito dopo i bombardamenti tornerà l'anno successivo diretta da Tullio Serafin con Beniamino Gigli; l'autore sarà oltremodo acclamato, come succederà anche alle altre due riprese fra questo 1947 e l'anno successivo (anno della morte) di *Siberia e di Fedora*, ad estrema riprova dell'amore che il pubblico ha sempre votato alla sua musica.

Il libretto di *Andrea Chénier* era stato promesso da Illica ad Alberto Franchetti che però, avendone previste le difficoltà di attuazione, l'aveva poi ceduto a Giordano durante la sua permanenza a Napoli nel 1894 per concentrarsi sul progetto

di *Tosca*, anche questo soggetto, come è noto, sarà poi ceduto a Puccini per virare ulteriormente verso altri lavori.

Una volta convinto Sonzogno, Illica si mette al lavoro per sbizzare la tela del libretto e i personaggi (nel luglio 1894) ma procedendo con calma a causa delle notevoli ricerche storiche che doveva compiere per documentare ambientazione e scene, inoltre in quello stesso periodo il poeta piacentino era impegnato nella sceneggiatura de *La Bohème* per Puccini e non solo, per questi motivi le auspiccate pagine del libretto tarderanno ad arrivare a Giordano, sempre più in snervante attesa e in apprensione per il suo futuro. Il compositore, che al tempo risiedeva a Napoli con la famiglia, si trasferì a Milano per l'inizio del lavoro e, volendo stare vicino a Illica per avere un contatto continuativo durante le varie fasi, si accontenta di un magazzino di statue e oggetti del cimitero monumentale nel quale si fa portare un pianoforte e lo stretto necessario per sopravvivere. Giordano si confronta di continuo con Illica per modifiche al libretto, anche sostanziali, come si apprende da alcune lettere inviategli. Nel marzo del 1895 si trova ospite nei pressi di Ginevra a continuare la composizione che è appena all'inizio del secondo atto, dopo diversi ripensamenti e aggiunte (come quella dell'arioso del protagonista del primo atto poi divenuto celeberrimo o la cassazione di una canzone del Sanculotto in favore della *Ronda* strumentale). A giugno dello stesso anno ha certamente terminato il secondo atto che fa ascoltare al pianoforte, di ritorno a Milano, a Sonzogno e all'impresario Barilati i quali ne ricavano ottime impressioni. Finisce di stendere l'atto terzo il 9 agosto del '95, come si legge in una delle pochissime date all'interno dell'autografo in particella. È lecito pensare che l'opera fosse finita entro l'estate e che si fosse poi messo a strumentarla (il secondo atto in partitura risulta infatti consegnato alla data del 5 gennaio 1896, così da una lettera a Illica), intanto l'impresa sembrava avere una prima battuta d'arresto a causa dello sfavorevole parere di Amintore Galli, il direttore artistico della casa editrice e autorevole compositore/didatta/critico. Giordano, rievocando quegli anni in età senile al critico Matteo Incagliati (in una intervista su *La Lettura*, periodico del *Corriere della Sera*, ottobre 1937) riferirà il terribile stato d'animo dopo che Galli ebbe dichiarato l'opera "irrepresentabile" e Sonzogno essersene scoraggiato dopo aver già dato parola alla Scala per la prossima rappresentazione. Nel racconto del compositore emerge l'importanza che il collega Mascagni ebbe nel varo dell'opera, avendo garantito personalmente per Giordano e prevedendo un sicuro successo. Che Sonzogno non fosse infatti persuaso della qualità del lavoro emerge anche da un'altra lettera di Giordano a Illica nella quale riferisce che l'editore volesse addirittura "provare" preventivamente le parti d'orchestra

(per non dire l'effetto della strumentazione) al Teatro Lirico, la cosa, a quanto pare, non ebbe seguito anche perché Galli, a quanto racconta lo stesso compositore al librettista, ha "trovato [l'opera] finalmente lodevole e mi ha onorato di una stretta di mano e di graziosi complimenti". Un altro ostacolo minacciava invece l'esito della prima, la scelta degli interpreti vocali: tutti i ruoli erano stati assegnati meno quello del protagonista per il quale non si trovava un cantante all'altezza, l'inizio delle prove si avvicinava ma Illica tardava a tornare da Roma dove era impegnato per la prima romana de *La Bohème* di Puccini; la sua presenza era necessaria per la risoluzione di non pochi problemi relativi all'allestimento. Un volta a Milano, passeggiando in Galleria, Illica scorge una sua conoscenza, il tenore Giuseppe Borgatti, e ha subito idea di farlo scritturare per il difficile ruolo che altri avevano rifiutato per mancanza di tempo o per sfiducia nell'esito, dalla sua pronta accettazione scaturì un concentratissimo studio dell'opera con Giordano e il conseguente inizio delle prove in teatro. La prima, come anticipato, fu un trionfo, una ventina di chiamate per gli artisti e per il compositore (così si legge da un telegramma dell'editore Sonzogno inviato a Illica che però non sarà presente, ma ugualmente acclamato dal pubblico) che vedrà finalmente coronato il suo sogno di operista inaugurando altrettanti pieni successi con le sue opere via via più mature tra le quali: *Fedora* (1898, il famoso soggetto di Sardou i cui diritti Giordano chiese già diversi anni prima di guadagnarsi la fama, inutilmente), *Siberia* (1903, col libretto dello stesso Illica), *Madame Sans-Gêne* (1915, col libretto di Renato Simoni, data in prima esecuzione al Metropolitan di New York), *La cena delle beffe* (1924, tratta dallo stesso Sam Bonelli, autore della ormai celeberrima pièce teatrale) e *Il Re* (l'ultima opera, del 1929 col libretto di Giovacchino Forzano).

Le versioni e i tagli

L'opera andò subito in stampa in forma di spartito per canto e pianoforte, per circolare fra amatori e professionisti e contribuire alla conoscenza della stessa, e in partitura della quale fu imbastita la classica (per casa Sonzogno in quel periodo storico) litografia le cui non cospicue copie erano invece destinate esclusivamente ai noleggi dei teatri e all'uso dei direttori d'orchestra. Dal punto di vista strutturale Giordano non apporterà molti tagli e modifiche nei mesi/anni successivi che si possono riassumere sinteticamente come segue (e la cui musica è disponibile in appendice):

- taglio di 4 battute alla fine del duetto d'amore del II atto nelle quali si replicava l'intera frase del tema principale prima della zona cadenzale.
- taglio di 2 battute della chiusa tonica dello stesso duetto prima dell'ingresso di Gérard.

- taglio di 33 battute e mezza nel dialogo-scontro fra Gérard e Maddalena nel III atto nelle quali il protagonista rievoca il passato e i rimpianti di non averla avuta.
- taglio delle prime 4 battute della chiusa orchestrale del III atto con triadi parallele ascendenti che ritardavano lo scoppio del "tutti" dopo il verdetto "morte!".

Al netto di questi pochi aggiustamenti strutturali l'autore praticherà invece una lunghissima serie di modifiche all'orchestrazione che si possono rintracciare dai confronti delle diverse edizioni a stampa. Instancabile studioso di se stesso e alla ricerca di effetti sonori sempre soddisfacenti e calibrati non tarderà, nel corso degli anni fino a poco prima della sua morte, a lavorare allo *Chénier* per renderlo ancora più perfetto. Questi "accomodi" furono fatti in più riprese, alcuni probabilmente dopo audizioni dell'opera nei vari teatri, altri ponderati in tarda età e con una maggiore consapevolezza ed esperienza, a questa fase appartiene ad esempio il documento **Na** contenente una lista di modifiche da apportare all'ultima edizione in partitura, non tutte troveranno la luce come si può evincere dal commento critico. Le prime furono fatte appena l'anno successivo alla prima rappresentazione, come attesta una lettera ad Amintore Galli del 31 marzo 1897:

Egregio Maestro, vi prego farmi spedire [...] una grande partitura di Andrea Chénier, volendo segnare dei tagli facoltativi, e piccolissime modifiche che in tutti i teatri ho fatto eseguire. così si avrà una sola e definitiva edizione.

L'edizione "definitiva" non verrà mai veramente approntata perché le modifiche pensate a più riprese verranno incorporate saltuariamente e con aggiornamenti poco frequenti degli spartiti per canto e pianoforte, col risultato che chi studia l'opera oggi non può avere idea della qualità del testo che ha fra le mani, tale e tanta è la confusione dei più piccoli dettagli, una sorte comune a tante altre opere della "giovane scuola". Modificare diverse pagine di una partitura era infatti molto oneroso (vedi introduzione alla collana) e implicava necessariamente interventi più o meno estesi al materiale d'orchestra che constava di centinaia e centinaia di pagine già imbastite; gli editori non ne sentivano certo il bisogno quanto gli autori, a conferma di ciò nei diari che Giordano teneva giornalmente si legge (pagina del 2 giugno 1939, già in piena era Ostali della casa Sonzogno):

Sto rileggendo la partitura della Cena [delle beffe] che dovrò dirigere e trasmettere alla radio di Roma i primi di settembre. Vi apporto delle lievi modifiche d'orchestrazione. Vorrei apportarne delle maggiori, ma penso alle difficoltà col mio editore.

O ancora in una pagina del 14 settembre 1942:

mi son divertito a modificare il duetto dei I atto di [Madame] Sans-Gêne [...]. Del resto praticamente è difficile poter ottenere dall'editore questo mutamento che troppo costerebbe per modificare partitura e parti d'orchestra.

In altre pagine si lamenta della "sgangherata casa editrice" che non ha sufficienti copie dei materiali rallentando così o addirittura precludendo esecuzioni internazionali simultanee delle sue opere. Tutto ciò unito al fatto che per Sonzogno, non avendo un apparato grafico-editoriale solido come quello di Ricordi, anche piccoli lavori di modifica erano difficilmente effettuabili, risultando in spartiti e partiture non aggiornati alle ultime volontà degli autori.

Nella giornata del 17 maggio 1944 si hanno notizie dirette del lavoro necessario alla pubblicazione della II edizione dell'opera, o almeno di una delle ristampe con relative modifiche:

è venuto stamane all'albergo Ostali col capo copista a mostrarmi l'ultima edizione di stampa di Andrea Chénier.

P_{2a}, la prima pubblicazione della partitura nella II edizione fu varata sicuramente nei primi mesi del 1910, infatti confrontando le pubblicazioni Sonzogno adiacenti di numero di lastra il numero E1576S non può che trovarsi fra *Mese Mariano*, che è dei primi mesi di quell'anno (E1565S) e *Isabeau*, di pochissimi mesi più tardi (già E1590S, i numeri qui si riferiscono agli spartiti per canto e pianoforte); **P_{2b}** invece non è altro che la medesima edizione con uguale numero di lastra nella quale furono rifatte alcune delle pagine o nelle quali vennero applicate ulteriori modifiche.

Giordano, che diresse personalmente l'opera nel '46 per l'inaugurazione del nuovo Teatro lirico, aveva rivisto l'opera per l'occasione avendo evidentemente a disposizione una vecchia copia di **P₁** (la prima versione) nella quale a margine segnare in matita i richiami alle molteplici (ma non tutte) modifiche (già apportate o meno in **P_{2a}**), sovente si legge infatti "riscontrare le corrispondenze/modifiche [con le altre partiture]".

L'edizione

In questo *mare magnum* di informazioni contrastanti e non sempre riconducibili temporalmente in modo chiaro, la presente edizione si pone, per la prima volta, in maniera critica per cercare di risolvere tutti i dubbi e le discrepanze, pur senza un mezzo se non fondamentale almeno di enorme importanza, il manoscritto autografo in partitura.

L'unico autografo completo attualmente disponibile è la particella continuativa dove Giordano abbozzò l'intera opera

e che offre, benché non molte risposte ai dubbi di una moderna edizione, un interessante immagine preliminare del lavoro e del metodo e degli stadi della composizione.

I nomi dei personaggi, ad esempio, non furono quelli attuali dall'inizio della composizione, Illica aveva evidentemente immaginato altri nomi, poi presto modificati: così Maddalena doveva chiamarsi Margherita, Gérard=Mouriez, Bersi=Fanchon, Fléville=Florian, come si legge a margine dei pentagrammi nell'autografo del I atto per poi, a partire dal II atto si trovano invece quelli definitivi.

Altre sono le varianti preliminari, come gli interventi del I atto alle bb. 308-314, ora affidati a Maddalena e alla Contessa, ma prima affidati al coro.

L'inizio del secondo atto presenta diverse battute in più e interventi maggiormente ampi di Bersi e l'Incredibile insieme al coro, naturalmente il libretto in questo punto era più folto e ricco di situazioni poi ritenute, oltre che sotto il profilo musicale, drammaturgicamente cassabili. Perfino lo scoppio fragoroso del *ça ira* orchestrale contemplava l'utilizzo del coro col relativo testo.

Sempre nel II atto, il passaggio delle meravigliose riporta interventi del coro (soprani) sopra le note tutt'ora rimaste ma anche diverse battute in più di carattere brillante e vivace.

Nel III atto si trovano alcune poche battute aggiuntive nella scena del tribunale prima che Chénier venga nominato dai giudici, gli ultimi due atti sono invece quelli maggiormente aderenti e lineari nella scrittura manoscritta rispetto alle stesure definitive, o quantomeno della prima edizione.

Il I atto ha diverse incertezze di scrittura, i personaggi non ancora definitivi, il testo del libretto *in fieri*, certe idee musicali dell'opera nascono in questa sezione (come alcune idee timbriche orchestrali appuntate a margine) e sono quindi piene di ripensamenti, cancellature e riscritture, ma alcuni brani sono già delineati in maniera chiara, come ad esempio il coro delle pastorelle, l'improvviso del protagonista, l'aria di Gérard o anche, nel II atto, il duetto d'amore.

Comunque questo autografo è senz'altro la bozza preliminare prima della copia "ordinata" fatta dallo stesso Giordano (lo si evince anche da alcune scritte autografe in rosso che fanno appunto riferimento alla successiva copiatura o a interventi da fare in quella sede) e verosimilmente usata per fini espositivi (a Galli e Sonzogno etc) quanto editoriali (per la realizzazione dello spartito per canto e pianoforte etc), può essere quindi che diverse battute furono già tagliate/modificate in questo passaggio che però non ci è noto.

Giordano non utilizza mai le armature di chiave come poi farà anche nella partitura e nelle successive opere, mettendo "gli accidenti" solo sulle note, una modernizzazione della scrittura musicale poi divenuta di prassi nella musica del '900.

L'autografo in partitura è invece ancora in mano ad ignoti collezionisti privati e potrebbe certamente rivelare alcune interessanti scoperte.

Le modifiche segnate in **P_{na}** furono poi effettivamente riportate in **P_{2b}**, verosimilmente nella nuova edizione che doveva essere pubblicata nel '44 (vedi citazione diario), i tagli più brevi (conclusione del duetto d'amore del II atto e chiusa orchestrale del III) furono applicati, come si può ancora vedere in **P_{2b}**, con delle righe diagonali che cancellano le battute senza così rifare le lastre il che avrebbe comportato rifare anche tutte quelle successive per lo slittamento delle battute fra le accollature. Il taglio più grande, quello del duetto fra Gérard e Maddalena nel III atto era già stato effettuato fra **P₁** e **P_{2a}**. La modifica del finale dell'opera, per quanto riguarda le voci, "viva la morte insiem!", e l'anticipazione dell'ingresso orchestrale sul battere della battuta 285 sono testimoniate proprio da **Na** e più implicitamente da **P_{na}** e riportate poi in **P_{2b}**. Mentre è certo che **Na** fu l'ultimo documento attestante modifiche (alcune delle quali mai riportate nella partitura o nelle parti) volute dall'autore non è certa la collocazione temporale delle modifiche a matita segnate a margine di **P_{na}** ma il confronto fra le fonti (unito al fatto che Giordano usò una copia di **P₁** e non di **P₂** per annotarle) ci suggerisce che diverse modifiche erano già state ipotizzate prima della pubblicazione di **P_{2a}** ed effettivamente ivi confluite. Alcune altre si erano col tempo poi rese altrettanto necessarie come testimoniato da **Na**.

P₁ riporta molti errori materiali e dettagli mancanti, articolazioni poste in maniera caotica o verticalmente incoerente e va perciò usata con parsimonia nei confronti, l'edizione segnala comunque, nel commento critico, le "versioni" originali dei vari passi e i dettagli d'orchestrazione originali, in maniera sommaria, per dare all'interprete e allo studioso un'idea di massima di quali tipologie di cambiamenti Giordano apportò durante la sua vita al testo musicale.

Fra le fonti utili alla produzione di questa edizione moderna vi sono anche tre registrazioni complete dell'opera effettuate mentre Giordano era ancora in vita e tutte coi complessi del Teatro alla Scala: una del 1920, direttore Carlo Sabajno (protagonisti: Luigi Lupato, Valentina Bartolomasi, Adolfo Pacini), una del 1931, direttore Lorenzo Molajoli (protagonisti: Luigi Marini, Lina Bruna Rasa, Carlo Galeffi) e una del 1941, direttore Oliviero De Fabritiis (protagonisti: Beniamino Gigli, Maria Caniglia, Gino Bechi).

Da queste possiamo ricavare le informazioni sui quattro tagli e se questi fossero stati già apportati al momento della relativa incisione.

In quella del '20 è effettuato solamente il taglio di due battute al termine del duetto del II atto mentre le 4 battute che di poco precedono nella versione originale sono eseguite, il taglio del duetto del III atto è effettuato ma senza il

successivo *sf* aggiunto al tremolo, mentre quello che conclude lo stesso atto è effettuato in maniera incompleta, mantenendo integre le ultime due battute di progressione ascendente prima della rapida scala di biscrome. Infine l'aggiunta finale "viva la morte insiem!" è già presente.

Nell'incisione del 1931, che è già qualitativamente molto superiore dal punto di vista acustico rispetto alla precedente, la struttura dei tagli è identica con l'unica differenza che la puntata finale dell'opera sul si è effettuata, ma sulle parole originali "viva la morte", senza l'aggiunta "insiem" e l'aggiunta dello *sf* nel duetto del III atto.

In quella del '41 anche il primo taglio è effettuato raggiungendo l'opera la struttura attuale anche compreso il finale del III atto, da segnalare solamente l'inconsueta velocità di esecuzione delle terzine nella quintultima battuta dell'atto in opposizione a quanto fatto nelle due precedenti incisioni, una giustificazione è fornita nelle note critiche.

Redigere un'edizione critica è sempre complesso e, in questo caso, è impresa dagli aspetti del tutto nuovi, come nuova deve essere la metodologia. La ricerca delle fonti e la loro consultazione, la conseguenza delle scelte che il redattore può operare, il significato di un segno, la sua ricezione da parte degli interpreti e il suo valore relativo e assoluto, il riconoscimento di situazioni ambigue o talora incoerenti, non sono questioni da trattarsi in maniera univoca e prestabilita. Questa edizione in revisione critica è stata svolta senza il prezioso documento manoscritto della partitura poiché non reperibile (vedi introduzione), ciononostante il curatore ha potuto risolvere numerose problematiche del testo musicale e delle discrepanze fra le versioni della partitura stessa e dello spartito per canto e pianoforte. A volte, il manoscritto autografo risolve dei dubbi o delle incomprensioni portate avanti nelle riproduzioni a stampa, ma altre volte pone ulteriori problematiche che non sempre trovano adeguata risposta. Pertanto, il cercare di intravedere quanto più possibile delle volontà dell'autore, ha messo il curatore di fronte ad una maggior speculazione degli elementi musicali secondari (dinamiche, prescrizioni agogiche, legature, articolazioni etc) col fine di raggiungere una coerenza interna al testo e fra le diverse facce con cui una stessa idea musicale si ripresenta. **P_{2b}** è la base generale di questa edizione con le dovute integrazioni provenienti dalle altre fonti perché, giova ricordarlo, nessuna delle edizioni finora prodotte può dirsi completa né tantomeno definitiva o esaustiva.

Dinamiche

In tutte le fonti vi sono alcune dinamiche mancanti, l'una rispetto all'altra. Laddove manchino totalmente in un dato passaggio vengono desunte, se ritenute pertinenti, dagli **SP** e discusse in apparato, altre volte vengono riportate con

variazione tipografica (tratteggio per le forcelle e parentesi tonde per le dinamiche vere e proprie) perché suggerite dal curatore dopo il confronto con le fonti o per una propria ipotesi di bilanciamento sonoro.

Metronomi e indicazioni di tempo

Quando vi sono differenze nei numeri di metronomo, fra le varie versioni di **SP** e **P**, o nelle indicazioni di tempo, il curatore preferisce, tendenzialmente, quelli/e dell'ultima versione della partitura d'orchestra, integrati in alcuni punti da altri ritenuti pertinenti e posti fra parentesi quadre. In ogni caso le differenze riscontrate vengono riportate nel commento critico.

Errori e mancanze

Evidenti errori di alterazioni, mancanze di ogni tipo (articolazioni in passaggi paralleli, segni grafici di cui vi è una singola e non giustificata presenza etc), vengono corretti senza alcuna discussione.

Oppure

In partitura sono forniti gli "opp.", così come riportati dalle fonti a stampa, in note più piccole.

Segni di arcata

Le arcate, presenti in molti punti di **P_{2a/b}**, non vengono riportate nell'edizione perché sicuramente spurie, solamente quelle all'inizio del IV atto vengono in parte mantenute (vedi nota relativa del commento critico).

Legature di valore sui tremoli

L'edizione elimina le legature di valore provenienti da una nota con segno di tremolo ad una successiva, solitamente una croma o una semiminima, perché tale segno, in largo uso nel periodo storico dell'opera, ma impiegato sempre in maniera discontinua, non è che un vezzo di scrittura che non ha ripercussioni sull'esecuzione, la legatura di valore è quindi solo fittizia. Questa pratica che riguarda i Timpani ed altre percussioni, ma soprattutto gli archi, è scartata per un testo più obiettivo e vicino alla moderna pratica di scrittura, alleggerendo così anche la lettura della pagina musicale.

Passaggi divisi/uniti

Le varie edizioni a stampa dimenticano in più casi l'indicazione per il ritorno all'unisono che è comunque

implicito, o l'esplicita indicazione di divisione delle sezioni che è in alcuni casi aggiunta dal curatore.

Strumenti traspositori

Il periodo storico in cui opera Giordano e gli altri autori trattati dalla collana è caratterizzato da un assestamento della tecnica e delle fattezze di molti strumenti dell'orchestra, in particolar modo gli ottoni. Alcuni autori utilizzano quasi sempre le moderne Trombe in *Sib* e i Corni in *Fa* mentre alcuni altri, o gli stessi fra un'opera e l'altra, prescrivono il cambio di tonalità sia ai Corni che alle Trombe. In un'edizione moderna, di repertorio così vicino a noi, consideriamo obbligatorio trasporre queste parti per i soli tagli moderni degli strumenti, facilitando la lettura della partitura ed evitando inutili trasposizioni da parte degli strumentisti di un tessuto musicale estremamente eterogeneo in cui tali sezioni non operano soltanto nell'ambito di funzioni tonali di supporto (così com'era fino a gran parte dell'800) quanto invece sono affidatari di porzioni sempre diverse del tessuto musicale. Mantenere i tagli originali prescritti da Giordano (Corni in *Mi* e *Mib* - le Trombe invece si trovano, proprio nell'ottica di questo momento di passaggio, sempre in *Sib*) sarebbe un errore e una totale inutilità agli interpreti.

Si consideri poi che lo stesso Giordano implementerà una scrittura delle partiture in suoni reali (sia per le proprie opere che per importanti brani del repertorio strumentale come le sinfonie di Beethoven) e rinuncerà ben presto al costante cambio di ritorte in favore degli strumenti più moderni. Pertanto questa edizione impiega solamente Corni in *Fa* (e Trombe in *Sib*).

In un solo caso Giordano prescrive un cambio di taglio dei Clarinetti, infattibile per mancanza di tempo necessario fra la fine del passaggio precedente e l'inizio di quello successivo, inoltre in quel punto (del I atto) tale cambio non è affatto necessario per l'ambito tonale attraversato, è perciò spostato in avanti quando il passaggio al Clarinetto in *La* è più comodo e tonalmente giustificato.

Timpani

Nel corso delle diverse revisioni della partitura Giordano cambiò alcune note dei Timpani per meglio adattare al contesto armonico circostante, vista l'evoluzione dello strumento nei primi decenni del secolo scorso e la conseguente maggiore facilità di cambiare intonazione alle pelli. Tuttavia in alcuni casi si potrebbe sentire il bisogno di ulteriori adattamenti che sono perciò suggeriti dal curatore tramite note a piè di pagina nei passaggi interessati.

Preface

History of the work

At the moment when Umberto Giordano set out to put to music Luigi Illica's historically backgrounded libretto, he already had written three operas: the first, *Marina* (1888), was never performed, although it had been praised in the final phase of the Sonzogno competition - whose winner work, instead, was proclaimed to be *Cavalleria rusticana*; then his first staged opera, *Mala vita* (1892 - which recycled some pages from the unperformed *Marina*), was received rather favourably by audiences and critics - even in cities such as Vienna - despite the rawness and scant morality of certain scenes. A few years later it was revised and presented under a new title (*Il Voto*, 1897). Finally came *Regina Diaz* (1894), a drama on a subject already used by Donizetti, which was withdrawn after the second performance despite a positive reception from both public and press - who lamented only the drawback of a libretto 'old-fashioned' in form and dramatic situations. Giordano would complain to his friend and colleague Francesco Cilea about Edoardo Sonzogno's behaviour during rehearsals and performances. His career as an opera composer thus hung by a thread, and it could not yet be said to have been decisively launched with a lasting success - such as *Andrea Chénier* would in fact become, premiered at Teatro alla Scala on March 28, 1896, under the baton of Rodolfo Ferrari, with Giuseppe Borgatti in the title role, Evelina Carrera as the female lead, and Mario Sammarco as Gérard. The opera was an immediate success with both public and critics, all the more so in that it closed a disastrous La Scala season (managed by Edoardo Sonzogno) marred by cancellations, cast changes, and audience dissatisfaction. The work then began an unstoppable run through the principal Italian theatres - Turin, Genoa, Rome, Naples, Parma - as well as abroad - New York (Academy of Music), Moscow, Buenos Aires, Budapest - never to disappear again from opera-house schedules and confirming itself as one of the pillars of the Italian repertory. In 1946 Giordano himself conducted the fiftieth-anniversary edition at the Teatro Lirico in Milan with La Scala's artistic forces; the following year, in the rebuilt theatre after the bombings, it returned under Tullio Serafin with Beniamino Gigli. The composer was acclaimed to an extraordinary degree, as would also happen with two revivals between 1947 and the following year (the year of his death) of *Siberia* and *Fedora* - further proof of the enduring affection the public has always shown to his music.

The libretto of *Andrea Chénier* had been promised by Illica to the composer Alberto Franchetti who, foreseeing the difficulties of setting it to music, then ceded it to Giordano during his stay in Naples in 1894 so he could concentrate on

the *Tosca* project; as is well known, that subject too would later be passed on to Puccini, while Franchetti veered toward other works.

Once Sonzogno had been persuaded, Illica began to work (in July 1894) sketching the structure of the libretto and its characters, proceeding calmly because of the considerable historical research needed to document settings and scenes. It should also be remembered that in the same period the poet from Piacenza was engaged on the scenario of *La Bohème* for Puccini - and more besides. For these reasons the long-hoped-for pages of the libretto were slow to reach Giordano, who grew increasingly anxious and apprehensive about his future. The composer, who at the time was living with his family in Naples, moved to Milan to begin work and, wishing to stay close to Illica so as to maintain continuous contact through the various stages, made do with a storeroom of statues and objects from the Monumental Cemetery, into which he had a piano and the bare necessities brought. Giordano was in constant dialogue with Illica over changes to the libretto, even substantial ones, as can be gleaned from letters he sent him. In March 1895 he was hosted near Geneva, continuing the composition, which had just reached the beginning of the second act, after various rethinking and additions (such as the protagonist's arioso in Act I - later to become famous - or the scrapping of a Sansculotte song in favour of the instrumental *Ronda*). By June of that year he had certainly finished the second act, which he played at the piano, upon returning to Milan, for Sonzogno and the impresario Barilati, who were very impressed. He finished drafting Act III on August 9, 1895, as can be read in one of the very few dates inside the autograph short score. It is reasonable to think the opera was finished by the end of the summer and that he then set about orchestrating it (the full score of Act II was in fact delivered on January 5, 1896, as a letter to Illica attests). In the meantime the enterprise seemed to suffer a first setback because of an unfavourable opinion from Amintore Galli, the publishing house's artistic director and a respected composer/teacher/critic. Recalling those years in old age to the critic Matteo Incagliati (in an interview in *La Lettura*, a *Corriere della Sera* periodical, October 1937), Giordano described the terrible state of mind into which he fell after Galli declared the opera "unperformable", and Sonzogno grew discouraged - even though he had already given his word to La Scala for the upcoming production. In the composer's account the importance of his colleague Mascagni emerges: Mascagni personally vouched for Giordano and foresaw certain success. That Sonzogno was not in fact persuaded of the work's quality also emerges from another letter from Giordano to Illica, in which he reports that the publisher

even wanted to 'try out' the orchestral parts in advance (not to mention the effect of the orchestration) at the Teatro Lirico; apparently this did not happen, also because Galli - according to what the composer himself wrote to the Illica - "finally found [the opera] praiseworthy and honoured me with a handshake and gracious compliments". Another issue threatened the outcome of the premiere: casting. All the roles had been assigned except the protagonist; there was no singer up to the task. The start of rehearsals was drawing near, but Illica was delayed in returning from Rome, where he was involved with the Roman premiere of Puccini's *La Bohème*; his presence was necessary to resolve numerous production issues. Once back in Milan, while walking through the Galleria, Illica spotted an acquaintance - tenor Giuseppe Borgatti - and immediately had the idea of engaging him for the difficult role that others had refused for lack of time or lack of faith in the outcome. His prompt acceptance led to an intense study of the opera with Giordano and the start of rehearsals at La Scala. The premiere, as mentioned, was a triumph: about twenty curtain calls for the artists and for the composer (so reads a telegram from publisher Sonzogno to Illica, who was not present but was nevertheless acclaimed by the public). Giordano's dream of being an opera composer was finally fulfilled, inaugurating a string of further successes with his increasingly mature works, among them: *Fedora* (1898 - the famous Sardou subject, the rights to which Giordano had already requested several years before earning fame, in vain), *Siberia* (1903, with a libretto by the same Illica), *Madame Sans-Gêne* (1915, libretto by Renato Simoni, premiered at the Metropolitan in New York), *La cena delle beffe* (1924, from Sem Benelli's now-famous play of the same name), and *Il Re* (his last opera, 1929, libretto by Giovacchino Forzano).

Versions and Cuts

The opera was promptly published both as a vocal score - for circulation among amateurs and professionals and to contribute to the knowledge of the work - and as a full score, for which the publishing house produced the customary lithography (as was Sonzogno's practice in that period). The limited number of copies were intended exclusively for theatre rentals and conductors' use. From a structural point of view, in the months/years that followed, Giordano did not make many cuts or changes. They can be summarised as follows (these excerpts are provided in the appendix):

- A cut of 4 measures at the end of the Act II love duet, where the entire phrase of the main theme was repeated before the cadential area.
- A cut of 2 measures from the tonic close of that same duet, before Gérard's entrance.

- A cut of 33 and a half measures in the confrontation-dialogue between Gérard and Maddalena in Act III, in which the protagonist recalls the past and his regret at not having had her.
- A cut of the first 4 measures of the Act III orchestral close with ascending parallel triads, which delayed the outburst of the tutti after the verdict "death!".

Leaving aside these few structural adjustments, the composer undertook a long series of changes in the orchestration, which can be traced by comparing the various printed editions. An indefatigable "student" of his own work, always seeking sonorities that were balanced and satisfying, he did not delay - over the years and right up until shortly before his death - in reworking *Chénier* to make it even more perfect. These "accommodations" were carried out in several rounds, some probably after performances in various theatres, others considered in old age with greater awareness and experience. To this phase belongs, for example, the document **Na**, containing a list of changes to be made to the latest full-score edition; not all of these were actually transferred to the new score, as can be inferred from the critical commentary.

The first revisions were made as early as the year following the première, as attested by a letter to Amintore Galli dated 31 March 1897:

Esteemed Maestro, I kindly ask you to send me [...] a full score of Andrea Chénier, since I wish to mark some optional cuts, and very slight modifications which I have had performed in all the theatres. In this way there will be a single and definitive edition.

The "definitive" edition was never truly prepared, because the modifications conceived at various times were incorporated only sporadically, and updates of the vocal scores were infrequent. As a result, anyone studying the opera today can have little certainty about the quality of the text in hand, so great is the confusion in the smallest details - a fate common to many other operas of the "giovane scuola." In fact, modifying several pages of a full score was extremely costly (see the introduction to the series), and necessarily entailed more or less extensive interventions in the orchestral material, which comprised hundreds upon hundreds of pages already engraved; publishers, naturally, felt far less urgency about such work than did the authors. Confirming this, in Giordano's daily diaries we read (entry of 2 June 1939, already during the Ostali era of the Sonzogno firm):

I am rereading the score of La cena delle beffe, which I will have to conduct and broadcast on Rome Radio in early September. I am making slight changes in the orchestration. I

would like to make more substantial ones, but I am thinking of the difficulties with my publisher.

Or again, in an entry of 14 September 1942:

I amused myself by modifying the Act I duet of Madame Sans-Gêne [...]. But in practice it is difficult to obtain this change from the publisher, as it would be too costly to alter both score and orchestral parts.

In other entries he complains of the “ramshackle publishing house,” which lacked sufficient copies of performance materials for his operas, thus delaying or even preventing simultaneous international productions. Moreover, since Sonzogno did not possess as solid a graphic-editorial infrastructure as Ricordi, even small revisions were difficult to carry out, resulting in scores and parts that were not updated to reflect his latest intentions.

On 17 May 1944, moreover, we find direct testimony of the work required for the publication of the second edition of the opera - or at least one of its reprints with relative modifications:

This morning Ostali came to the hotel with the head copyist to show me the latest printed edition of Andrea Chénier.

P_{2a}, the first publication of the score in the second edition, was certainly issued in the early months of 1910; indeed, comparing the adjacent Sonzogno publications by plate number, E1576S can only fall between *Mese Mariano*, from the first months of that year (E1565S), and *Isabeau*, just a few months later (already E1590S - the numbers here refer to the vocal scores). **P_{2b}**, instead, is nothing more than the same edition, with the same plate number, in which some pages were re-engraved or further modifications applied. Giordano himself, who personally conducted the opera in 1946 for the inauguration of the new Teatro Lirico, had revised the work on that occasion, evidently using an old copy of **P₁** (the first version), in which he noted in pencil the references to the many (though not all) changes (already introduced or not in **P_{2a}**). Frequently one reads in the margins such annotations as “compare the correspondences/modifications [with the other scores].”

The Edition

Within this *mare magnum* of conflicting information - often not clearly traceable in time - this edition sets out, for the first time, to proceed critically and to resolve all doubts and discrepancies, despite lacking a source which, if not essential, is at least of great importance: the autograph full score.

The only complete autograph manuscript available is the continuous short score in which Giordano sketched the entire opera; although it does not answer many of the questions a modern edition raises, it offers an interesting preliminary picture of the work, its method, and the stages of composition.

The character names, for instance, were not the present ones at the start of composition: Illica evidently had other names in mind, soon changed. Thus Maddalena was to be Margherita, Gérard was Mouriez, Bersi was Fanchon, Fléville was Florian - as can be read in the margins of the staves in the Act I autograph - and only in Act II do they become the definitive ones.

Other are the preliminary variants, such as the interventions in Act I at mm. 308-314, now assigned to Maddalena and the Countess but originally given to the chorus.

The beginning of Act II presents several additional measures and more extended interventions by Bersi and the Incredible together with the chorus; the libretto, too, at this point was naturally fuller and richer in situations later judged, also from a musical standpoint, to be dispensable. Even the thunderous outburst of the orchestral *ca ira* originally contemplated the use of the chorus with its corresponding text.

Still in Act II, the “passaggio delle meravigliose” features interventions by the chorus (sopranos) above the notes that remain today, along with several more measures of a brilliant and lively character.

In Act III a few extra bars are to be found in the tribunal scene before Chénier is named by the judges; the last two acts are instead those most closely aligned and linear in the autograph manuscript as compared with the definitive versions - or at least with the first edition.

Act I shows numerous uncertainties of writing: characters not yet definitively fixed, the libretto text still in progress, and certain musical ideas of the opera originating in this section (including some orchestral tone-colours ideas noted in the margins). Hence it is full of rethinking, deletions, and rewritings. Yet some numbers are already clearly delineated, such as the chorus of the shepherdesses, the protagonist’s *Improvviso*, Gérard’s aria, or, in Act II, the love duet.

In any case, this autograph is certainly the preliminary draft preceding the “clean” copy made by Giordano himself (as shown by certain annotations in red ink referring to subsequent copying or revisions to be carried out there). The latter was plausibly used for presentation purposes (to Galli and Sonzogno, etc.) as well as editorial ones (for preparing the vocal score, etc.), so that various passages may already have been cut or altered in this stage, though these are not known to us.

Giordano never uses key signatures, as he would also avoid later in the full score and in subsequent works, placing accidentals only on the notes - a modernisation of musical notation that later became standard practice in twentieth-century music.

The autograph full score itself is still in the hands of unknown private collectors and could certainly reveal interesting discoveries.

The changes marked in **P_{na}** were in fact carried over into **P_{2b}**, plausibly in the new edition scheduled for publication in 1944 (see diary citation). The shorter cuts (the conclusion of the Act II love duet and the orchestral close of Act III) were applied, as can still be seen in **P_{2b}**, by means of diagonal slashes through the measures, thus avoiding the need to re-engage the plates and all the subsequent pages due to the shift of the systems. The larger cut, that of the duet between Gérard and Maddalena in Act III, had already been carried out between **P₁** and **P_{2a}**. The modification of the opera's finale - namely the voices, "*viva la morte insiem!*", and the earlier orchestral cue on the downbeat of m. 285 - is attested precisely in **Na** and more implicitly in **P_{na}**, and was subsequently incorporated into **P_{2b}**. While it is certain that **Na** was the last document to record changes (some of which were never transcribed into the score or parts) desired by the composer, the temporal placement of the pencil alterations in the margins of **P_{na}** is less certain. Nonetheless, comparison of the sources (together with the fact that Giordano used a copy of **P₁** and not of **P₂** for these annotations) suggests that several changes had already been envisaged before the publication of **P_{2a}** and indeed found their way into it. Other changes had over time become necessary, as attested in **Na**.

P₁ contains many material errors and missing details, with articulations placed chaotically or in vertically inconsistent fashion, and must therefore be used sparingly in comparisons. In any case, the present edition indicates in its critical commentary the "original" versions of various passages and the original orchestration details, in summary form, so as to give the performer and scholar at least a general idea of the types of changes Giordano made to the musical text during his lifetime.

Among the sources useful for the preparation of this modern edition are also three complete recordings of the opera made while Giordano was still alive, all with the forces of the Teatro alla Scala: one from 1920, conducted by Carlo Sabajno (soloists: Luigi Lupato, Valentina Bartolomasi, Adolfo Pacini); one from 1931, conducted by Lorenzo Molajoli (soloists: Luigi Marini, Lina Bruna Rasa, Carlo Galeffi); and one from 1941, conducted by Oliviero De Fabritiis (soloists: Beniamino Gigli, Maria Caniglia, Gino Bechi).

From these we can glean information about the four cuts and

whether they had already been implemented at the time of the respective recordings.

In the 1920 version, only the cut of two bars at the end of the Act II duet is carried out, while the four bars that immediately precede them in the original version are performed. The cut in the Act III duet is made, though without the subsequent *sf* added to the tremolo, while the cut concluding the same act is incomplete, leaving intact the final two bars of ascending progression before the rapid scale of demisemi-quavers. Finally, the closing addition "*viva la morte insiem!*" is already present.

In the 1931 recording, which is already of much higher acoustic quality, the structure of cuts is identical, with the only difference being that the final high-B interpolation of the opera is made, but with the original words "*viva la morte*", without the additional "*insiem*," and with the inclusion of the *sf* in the Act III duet.

In the 1941 recording, even the first cut is carried out, bringing the opera to its current structure with the final cut in Act III. The only point worth noting is the unusually fast execution of the triplets in the antepenultimate bar of the act, contrary to what is heard in the two previous recordings - a choice that is, however, justified in the critical notes.

Preparing a critical edition is always a complex undertaking, and in this case it is one with wholly new aspects, requiring new methodology. The search for and consultation of sources, the consequences of the choices the editor may make, the meaning of a notation, its reception by performers, its relative and absolute value, and the recognition of ambiguous or sometimes inconsistent situations are not matters to be approached in a single predetermined way. This critical revision of the edition has been carried out without the precious manuscript of the full score, since it was unavailable (see introduction). Nevertheless, the editor has been able to resolve numerous problems in the musical text and the discrepancies between the versions of the full score and of the vocal score. At times, the autograph resolves doubts or misunderstandings perpetuated in printed reproductions, but at other times it poses further problems that do not always find adequate answers. Therefore, the attempt to discern as much as possible of the composer's intentions has led the editor to a greater speculation on secondary musical elements (dynamics, tempo markings, slurs, articulations, etc.) in order to achieve an internal coherence of the text and between the different guises in which a single musical idea reappears. **P_{2b}** nonetheless serves as the general basis of this edition, with the necessary integrations drawn from the other sources, since it must be remembered that none of the editions produced thus far can be considered complete, definitive, or exhaustive.

Dynamics

In all sources some dynamics are missing when compared one to another. Where they are entirely absent in a given passage they are inferred - if deemed pertinent - from the vocal scores and discussed in the apparatus; elsewhere they are reported with typographic variation (dashed hairpins and round brackets for dynamic markings proper) because they are suggested by the editor after comparing the sources, or as a working hypothesis for sonic balance.

Metronome Marks and Tempo Indications

When there are differences in metronome numbers among the various versions of the vocal and full scores, or in the actual tempo indications, the editor tends - on principle - to prefer those of the latest orchestral full score, integrated in some places with others judged pertinent and placed in square brackets. In any case the differences found are reported in the critical commentary.

Errors and Omissions

Obvious errors in accidentals, omissions of every kind (articulations in parallel passages, graphic signs present in only one part without justification, etc.), are corrected without discussion.

Oppure

In the score, the "opp." indications are supplied, just as they appear in the printed sources, in smaller notes.

Bowings

The bowing indications present in many places in **P_{2a/b}** are not reproduced in this edition because they are surely spurious. Only those at the beginning of Act IV are partially retained (see the relevant note in the critical commentary).

Ties on Tremolos

The edition eliminates ties leading from a note bearing a tremolo sign to a subsequent note - generally an eighth-note or a quarter-note - because such a sign, widely used the historical period of *Chénier* and inconsistently employed, is merely a notational habit with no repercussions in performance; the tie is therefore fictitious. This practice, which concerns the timpani and other percussion, and especially the strings, is discarded here in favour of a more objective text, closer to modern notational practice and making the musical page lighter to read.

Divisi/Unison Passages

The various printed editions repeatedly forget to indicate the return to unison (which is, however, in many cases implicit), or to provide the explicit indication of division for the sections, which in some instances is added by the editor.

Transposing Instruments

The historical period in which Giordano and the other composers in this series worked is marked by a settling of the technique and design of many orchestral instruments - especially the brass. Some composers almost always use modern B-flat trumpets and F horns, while others - or even the same composers from one work to the next one - prescribe changes of crook for both horns and trumpets. In a modern edition of repertory so close to us, we consider it obligatory to transpose these parts for the modern instruments only, facilitating the reading of the score and avoiding needless transpositions by players in a musical fabric that is extremely heterogeneous, in which these sections do not operate solely in tonal supporting functions but are instead entrusted with ever-changing portions of the musical fabric. Maintaining the original crooks prescribed by the composer (here horns in E and E-flat; trumpets, precisely in view of the transitional moment just described, are already in B-flat) would be an error and of no use whatsoever to performers. Consider, too, that Giordano himself would go on to write scores in concert pitch (both for his own operas and for important works of the instrumental repertoire, such as Beethoven's symphonies) and would soon renounce constant changes of crooks in favour of the more modern instruments. Accordingly, this edition employs only F horns (and B-flat trumpets).

In a single case Giordano prescribes a change for the clarinets that cannot be carried out for lack of time between the end of the previous passage and the start of the next one; moreover, at that point (in Act I) such a change is not at all necessary for the tonal region traversed. It is therefore moved forward to a spot where the switch to the A clarinets is more convenient and tonally justified.

Timpani

Over the course of the various revisions of the score, Giordano also altered certain timpani tunings in order to adapt them more effectively to the surrounding harmonic context, given the evolution of the instrument in the early decades of the last century and the resulting greater ease of changing pitches on the heads. Nevertheless, in some instances the need for further adjustments may still be felt, and these are therefore suggested by the editor in footnotes at the relevant passages.

Ringraziamenti

Un doveroso ringraziamento va a Marianna Friulla, Stefano Caciagli e Pietro Semenzato per la cura dell'aspetto grafico e l'impaginazione e per la correzione dei testi.

Acknowledgements

A dutiful thanks goes to Marianna Friulla, Stefano Caciagli and Pietro Semenzato for the care of the graphic aspect and layout and for the correction of the texts..

Sigle delle fonti principali | Sigla of the principal sources

Musica

SPa: spartito/abozzo continuativo autografo dell'opera, si tratta della prima stesura piena di cancellature e riscritture, sparito dagli archivi dell'editore quando Giordano era ancora in vita e riapparso molti anni più tardi, riacquistato dall'autore e da lui donato alla città natale, Foggia, nell'ottobre del 1947, dove ancora risiede conservato presso il Museo civico, senza numero di catalogo. | autograph draft vocal-score of the entire opera, full of erasures and rewritings, disappeared from Sonzogno's archives while Giordano was still alive and regained from the same composer several years after and donated to Foggia, his city of birth, in the October 1947, where it is still preserved at the Local Civic Museum, without catalogue number.

P₁: partitura a stampa, ed. Sonzogno, prima edizione (senza numero di lastra e stampata sicuramente nello stesso 1896). | full-score, ed. Sonzogno, of the first version of the opera (without plate number but surely issued in the same 1896).

P_{2a}: partitura a stampa, ed. Sonzogno, prima stampa della seconda edizione (probabilmente del 1910, numero di lastra E1576S), con alcune modifiche, piccoli tagli e delle lastre di stampa del tutto nuove e moderne rispetto allo stile delle opere pubblicate da Sonzogno alla fine dell'800. | full-score, ed. Sonzogno, first print of the second version of the opera (probably issued in 1910, plate number E1576S), with some modifications, small cuts and completely new and modern engraving plates compared to the ones used by Sonzogno in publications of the last years of the 19th century.

P_{2b}: partitura a stampa, ed. Sonzogno, stampa definitiva della seconda edizione, con interventi molto contenuti e qualche correzione, utilizzando le medesime lastre di **P_{2a}**. | full-score, ed. Sonzogno, definitive print of the second version of the opera, with even less interventions and few corrections, with the same engraving plates of **P_{2a}**.

SP₁: I^a edizione dello spartito per canto e pianoforte stampato nel 1896 (numero di lastra E929S), mostra quasi sicuramente lo stato della struttura musicale dell'opera alla prima rappresentazione. | 1st edition of the vocal score printed in 1896 (plate number E929S), shows quite certainly the structure of the opera as first performed.

SP₂: II^a edizione dello spartito per canto e pianoforte della prima versione dell'opera ristampato nel 1905 con alcune sezioni già tagliate e modifiche meno sostanziali. | vocal score of the first version of the opera reprinted in 1905 with some sections already cut and other minor changes.

PS: parti d'orchestra Sonzogno. | Sonzogno orchestral parts.

Pna: partitura a stampa, ed. Sonzogno, prima edizione (**P₁**) con note autografe di Giordano a margine di diverse pagine, fondo Sonzogno della biblioteca del Conservatorio di Milano. | full-score, ed. Sonzogno, first edition (**P₁**) with autograph notes by the composer often in the margins of several pages, preserved in the Sonzogno fund in the library of the Conservatory of music in Milan.

Na: note autografe di Giordano contenenti modifiche e varianti all'opera, in particolar modo riguardanti dettagli orchestrali, (riprodotte in fotocopia, conservate, senza numero di catalogo presso il Museo civico di Foggia), 2 pp. su carta intestata della "reale accademia d'Italia", datate gennaio 1946 e recanti la seguente iscrizione a margine "riscontrare anche la partitura servita per il lirico con la quale ho diretto l'opera U. Giordano". | autograph notes by Giordano containing modifications to the opera, in particular regarding orchestral details, (reproduced in photocopy, preserved, without catalog number at the Civic Museum of Foggia), 2 pp. on letterhead of the "reale accademia d'Italia", dated January 1946 and bearing the following inscription in the margin "also compare the score served for the Teatro Lirico with which I conducted the work U. Giordano".

Libretti

Lib¹⁸⁹⁶ prima edizione a stampa del libretto, ed. Sonzogno, che riporta il testo poetico integrale di Luigi Illica in uno stadio precedente alla messa in musica da parte di Giordano, tale fu ristampato anche nei decenni successivi, senza mai essere aggiornato alla versione degli spartiti/partiture. | first printed edition of the libretto, ed. Sonzogno, which reports the full poetic text by Luigi Illica in a stage prior to the setting to music by Giordano, it was reprinted the same in the following decades, without ever being updated to the version of the vocal/fullscores.

Commento critico

Atto I

3-4 VI I: il passo riportava in origine (**P₁**) un diminuendo sulla prima di queste due battute e un successivo crescendo, arricchito da un **p** esplicito nella seconda metà della b. 3 (**P_{2a}**) il tutto fu in seguito eliminato in **P_{2b}** evidentemente per non indebolire il rapido disegno di semicrome e facilitarne così l'esecuzione.

10 Pt in **P₁**: **pp**.

12 VI I: in tutte le partiture a stampa la forcella di diminuendo compare già qui ma gli spartiti per canto e pianoforte e le parti d'orchestra suggeriscono ragionevolmente l'inizio alla battuta successiva, una volta terminato il raddoppio dei legni che altrimenti avrebbero riportato ugualmente il diminuendo.

34,36 legni, in **P₁**: **ff**.

34,36 Vlc/Cb l'accento manca in tutte le partiture a stampa ma si rende coerentemente necessario.

34,36 Arpa/Corni, in **P₁**: **ff**.

43-44 Ob I, VI I, VI II: le dinamiche intermedie mancano anche in **P_{2a/b}** nelle quali lo stesso **mf** al Fl e il **mp** a Cl I e Vle furono aggiunti.

47 Gérard: in **P_{2a/b}** la seconda croma della seconda terzina è sempre un si bemolle, sicuramente un errore e non un cambiamento deliberato, corretto seguendo **P₁**, **SP** e **SPa**.

50 Cl: **P₁** non riporta dinamiche esplicite e nemmeno agli Ob ma da **P_{2a}** un **p** è aggiunto al rigo superiore che sicuramente era inteso per valere anche per quello inferiore (Cl).

50 **P₁**, **SP**: ♩ = 72.

55 Cl, Fg, Cr I in **P₁**: **p**.

58 Vle, Vlc: nelle fonti non compaiono queste legature che sono però implicite nel contesto e facilmente dimenticate nei processi di stampa, la stessa legatura ai VI II era mancante in **P₁** e integrata da **P_{2a}**.

58-59 VI I: **P_{2a/b}** riportano una legatura sospesa poco prima della stanghetta di battuta mentre in **P₁** questa arriva effettivamente a toccare il la in battuta suggerendo che fosse

questa quella corretta, le parti d'orchestra (**PS**) lo confermano.

59 legni, Cr I, II in **P₁**: **p**.

63 Fl in **P₁** con una legatura lungo le tre prime note accentate.

63-64: VI, Vle: **P_{2a/b}** non riportano alcuna dinamica mentre **P₁** riportava un **f** iniziale che è qui reintegrato meno che alle Vle cui facciamo seguire quelle delle parti armoniche (Cr, Fg); anche la forcelle alla successiva battuta delle Vle è integrata per coerenza con le altre sezioni, seppur mancante da ogni partitura a stampa.

65 Arpa: **P_{2a/b}** eliminano, sicuramente per dimenticanza il **ff** associato all'indicazione testuale, reintegrata.

67 Tp in **P₁**: **ff**.

69 Cr in **P₁**: **sf**.

73-74 Fl, Cor in, Cl in **P_{2a/b}** con due legature che si "incrociano" sul fa a cavallo di battuta, **P₁**, che qui seguiamo, ne riportava una unica lungo tutta la frase.

75-76, 79-80 legni, archi: nelle fonti il passaggio è presentato con dinamiche incoerenti e/o incomplete, in alcuni casi manca il necessario **sf** a tutte le sezioni, altre volte le forcelle di diminuendo non sono chiare per quanto riguarda la loro lunghezza, l'edizione armonizza le forcelle come gli **sf**, in particolare alle sincopi dei VI II.

77,81 Fl, Cor in, Cl in **P₁** con un **f** improvviso all'inizio della terzina sul terzo movimento, poi evidentemente eliminato da **P_{2a}** in avanti.

82 Cr: in **P₁** la nota è scritta per errore sul rigo del Cr (all'altezza che avrebbe avuto se fosse stata sul rigo non trasposto e in chiave di basso, anche nelle parti d'orchestra permane l'errore) ma una linea diagonale indica che doveva essere posizionata su quello del Fg, **P_{2a/b}** riscrivono la nota (nella giusta intonazione) al rigo del Cr lasciando pensare che si tratti di un cambiamento deliberato di timbro (dal Fg originariamente previsto al Cr), ciò appare comunque strano perché il raddoppio in ottava del do# dell'Ob perderebbe l'identità di timbro delle ance doppie (come a b. 78 era stato col Cor in); per questo l'edizione mostra la possibilità di far eseguire la nota al rigo originariamente preposto.

95 VI I, II, Vle: il punto di staccato sulla prima croma della battuta, presente in **P₁** scompare poi in **P_{2a/b}** ed è qui ripristinato.

95 Cl in **P_{2a/b}**: *ff*, si tratta certamente di un errore.

97 VI I, II, Vle, Vlc: in **P_{2a/b}** manca la seconda legatura (fra do# e la) ai rigli dei Violini, presente invece a Vle e Vlc e in **P₁** a tutti e quattro i rigli mentre vengono aggiunti due diversi segni di arcata che alterano in maniera incoerente il fraseggio originariamente pensato da Giordano, ripristinata.

101 Cor in: in **P_{2a/b}** manca l'accento sulla minima diversamente dagli altri rigli, ripristinato seguendo **P₁**.

105 Gér in **P₁**: "sala dorata!".

106-107 VI I in **P_{2a/b}** con legatura che parte dalla nota trillata (do#) e aggiunta di discutibili segni d'arcata, ripristinata la lezione originale di **P₁**.

109 VI I, vedi nota precedente.

109 in **P₁** una lezione poco più massiccia dal punto di vista sonoro/orchestrale: due crome in battere ai timpani (mi) e due accordi delle trombe in raddoppio degli oboi sul secondo e terzo movimento, poi evidentemente ruscata.

112 Vlc in tutte le fonti in partitura la dinamica è presente ma a partire dal terzo movimento della battuta senza alcun motivo, anticipata all'inizio della battuta.

113-114 VI I, Vle: in **P₁** senza legature dal la al si (o al sol) ai VI I mentre **P_{2a}** le aggiunge lasciando però scoperto il raddoppio delle Vle che questa edizione ripristina.

117 VI II: in tutte le partiture a stampa con indicazione "div." senza un successivo immediato ritorno all'unisono, si tratta probabilmente di un errore di copiatura data anche la non necessità di tale indicazione per il passaggio descritto.

117 VI I, vedi nota 106-107.

124 Vle, in tutte le partiture a stampa la croma sul terzo movimento non riporta la terza inferiore (si), sicuramente per errore e qui ripristinato.

126-27 Ott, Fl: in **P₁** senza legature sulle quartine di biscrome, in **P_{2a/b}** come mostrato ma senza i punti di staccato sulle semicrome, suggerendo una probabile diversa articolazione del raddoppio degli archi acuti ad opera di questa sezione. La scarsa precisione editoriale si evince anche

dalla mancanza dell'articolazione agli archi in **P_{2a}**, presente invece sia in **P₁** e in **P_{2b}**.

128-30 Fl: in tutte le partiture a stampa la legatura si interrompe incomprensibilmente alla fine della prima battuta, ripristinata seguendo il simile caso del Cl II.

133 Arpa: in **P₁** senza il do# acuto nella mano destra, in esatto raddoppio dei suoni di violini e viole, poi evidentemente aggiunto per maggior pienezza timbrica.

134-35 Fl, Cr: le legature non sono presenti esplicitamente nelle fonti, (compaiono dei segni ai Cr che sembrano delle semplici parentesi che indicano il gruppo irregolare) tranne che per i Fl in **P_{2a/b}** ai quali la legatura termina effettivamente sulla successiva semiminima dopo ciascuna terzina, estese.

134 Cr I-II: in **P_{2a/b}**: *mp*, non ha senso nel contesto questa differenziazione pertanto si riporta la coerente lezione di **P₁**.

134-35 Cr IV: la legatura di valore non compare in nessuna fonte ma è suggerita in accordo con quella del raddoppio dei Vlc.

136-37 VI solo, in **P₁**, **P_{2a}** con due legature, una per battuta, poi esplicitamente eliminate in **P_{2b}**.

141 Fl I, in **P₁** minima senza punto di valore.

145 VI II in **P₁** l'ultimo sol (secondo movimento) è all'ottava superiore, potrebbe essere stato un mero errore di trascrizione.

168 VI I-II in **P₁**: *arco*, un evidente cambiamento di Giordano nelle successive edizioni per alleggerire la texture degli accordi raddoppiati dai legni.

171,175,177 Fg, Vle, Vlc in **P₁** senza accenti, poi aggiunti a partire da **P_{2a}**.

179 Arpa in **P_{2a/b}** gli accordi sono divisi diversamente fra le mani, con il re centrale alla mano sinistra, sicuramente un errore di trascrizione, riportiamo la lezione originale di **P₁** e delle parti d'orchestra.

180-81 **P₁**: in origine anche i timpani partecipavano alle ultime due strappate.

181-82 VI, Vle: in **P₁** la legatura si ferma con la quartina, prima del battere successivo.

189-92 **P₁**: in origine solo il primo Cl, senza il raddoppio d'ottava.

193 P_{2a/b} posizionano il nuovo tempo agogico insensatamente all'inizio della battuta, seguiamo la giusta posizione di P₁ (nella quale però si trova solamente il nuovo metronomo, senza indicazione testuale).

196 Cl, Fg, archi: fra le varie versioni della partitura a stampa c'è molta confusione circa la lunghezza e posizionamento delle forcelle di crescendo, P₁ appare comunque più coerente e dettagliata pur in alcune incertezze come l'indicazione testuale di diminuendo la cui posizione non è precisa. L'edizione pertanto la trasforma in una forcilla aggiunta agli archi alla fine della battuta (come appare in parte ai legni in P_{2a/b}) e normalizza le posizioni.

197 Cr III: in P₁ senza accento, aggiunto a partire da P_{2a} in accordo con l'Arpa.

197 Cb in P₁: *p*.

200 Ob I in P₁ le due crome apparivano legate.

203 Tp in P₁ con accento sull'ultima croma poi eliminato evidentemente per non appesantire oltremodo la texture sonora.

211-13 Vl, Vle nelle fonti senza punti di staccato tranne i VI I nella b. 213, sono pertanto aggiunti coerentemente dal curatore.

212-13 Tp: i punti di staccato sono qui aggiunti per coerenza dal curatore.

218 Ob, Cl: non è chiaro perché manchino, in tutte le fonti a stampa, le doppie appoggiature in questo controtema, mentre le Vle le riportano, sono pertanto aggiunte in suggerimento dal curatore.

219-20 Vlc: mancano le dinamiche in tutte le fonti ma il *f* della prima battuta è presente nelle parti d'orchestra e qui riportato, il *p* successivo è suggerito dal curatore coerentemente con gli altri righi.

220-22 Cr: in tutte le partiture a stampa le note sono scritte un'ottava sotto con la chiave di basso, nella notazione "antica", cosa che può generare nel lettore moderno dubbi e perplessità, per questo motivo anche in altri simili punti è preferita la notazione di uso contemporaneo con la trasposizione, anche in chiave di basso, di una quinta verso il basso.

221 Ob: in P₁ il trillo era "a solo" e senza dinamica, la modifica generata da P_{2a} si era resa evidentemente necessaria

per rendere intellegibile il trillo nel contesto orchestrale, da qui anche l'aggiunta del *ff*.

237 Cr IV in P_{2b} la seconda croma della battuta è, incomprensibilmente, sempre un si (reale), riportiamo la lezione di P₁, P_{2a}.

236-38 Tp: nelle fonti le doppie acciaccature sono scritte in battere ma la loro esecuzione deve necessariamente avvenire in levare come qui esplicitamente riportato; inoltre in P₁, in origine, con quartina di sedicesimi nel levare che precede la b. 239, poi eliminata.

239 Cr: in P₁, P_{2a} con minima puntata, poi accorciata dall'autore alla croma qui riportata per differenziare maggiormente la texture orchestrale rispetto alla battuta che segue e contemporaneamente far emergere le terzine dei legni.

241-42 Fl, Ob, Cl in P₁ con legature lungo le quartine di sedicesimi, poi sostituite da punti di staccato a partire da P_{2a}.

241-43 Tp: in P₁, P_{2a} senza cambio di intonazione (la bemolle-mi bemolle) ma poi modificato come qui riportato in accordo con l'armonia del resto dell'orchestra.

243 Fg, Cr III-IV, Vlc, Cb: l'indicazione testuale di articolazione riguarda questi strumenti, come emerge chiaramente da P₁, anche se in P_{2a/b} questa si trova genericamente sopra il rigo degli archi e sul primo rigo in cima alla pagina.

245-46 la dinamica (*p*) è stata aggiunta a più riprese ai diversi rigi fra P_{2a} e P_{2b} ma non sempre in maniera chiara e coerente, ad esempio per le Vle e il Cl II appare poco prima del secondo movimento della b. 245 (ma forse si trovava lì per mancanza di spazio nel movimento precedente) mentre il *p* all'inizio della stessa battuta per VI I e II non avrebbe praticamente effetto (infatti non compare a Ott, Fl, Ob, Fg) ed è quindi stato qui posticipato al primo intervento nella battuta successiva.

250-64 Vlc: in tutte le partiture a stampa mancano le legature in questo intervallo di battute (tranne che per bb. 262-63) che però sono presenti esplicitamente nelle parti d'orchestra e che qui riportiamo integralmente.

254 Ob: nelle partiture a stampa non compare la legatura che però è implicita dal raddoppio delle Vle e presa dalle parti d'orchestra nelle quali compare esplicitamente.

254 Cb: in tutte le partiture a stampa con ripetuta indicazione dinamica di *pp*, considerata qui pleonastica di conseguenza tralasciata.

255-56 Ob: la legatura è suggerita, pur non presente nelle fonti, per coerenza con il simile passaggio alle bb. 295-96.

255-56 Cl I, Fg: in tutte le partiture a stampa manca la legatura iniziale dei Fg, coerentemente con quella mostrata invece al Cl, che è mutuata, oltre che dal contesto comune, dalla sua presenza nel simile passaggio alle bb. 295-96.

257 Cb: ripristinata la dinamica presente in **P₁** e scomparsa in **P_{2a/b}**.

257-62 VI I: in **P₁** le legature del passaggio apparivano più spezzate e sempre due per battuta (o il primo movimento e gli altri due oppure viceversa i primi due e il terzo a parte) con l'accento di b. 263 presente già anche nelle due battute precedenti ed evidentemente rigettati a partire da **P_{2a}**, ciò rafforza ulteriormente l'ipotesi che il cambiamento di cui alla successiva nota (261) sia stato espressamente voluto.

261 in **P₁** il crescendo compare già in questa battuta, poi eliminato da **P_{2a}** in avanti, forse per risparmiare l'effetto alla fine delle frasi ed evitare così di coprire inutilmente la voce della Contessa.

265-66 Fl, Cl: in **P₁** con legature (esplicitamente solo ai Fl) sulle quartine di sedicesimi anziché i punti di staccato successivamente scelti.

267 Ob: in **P₁** e in parte in **P_{2a}** nell'ultimo movimento della battuta c'era una semiminima con trillo, poi esplicitamente modificata come qui riportato.

271 Fl, Ob, Cl: in **P_{2a/b}** i punti di staccato scompaiono, sicuramente per dimenticanza, per rimanere solamente ai Fg, riportiamo la lezione di **P₁**.

271 Son: in **P_{2a/b}** un'indicazione malposta poteva far ritenere che il *pp* e successivo crescendo dovesse valere anche per questo strumento sul palcoscenico ma da **P₁** si evince che non è così e ad esso non è affidata nessuna esplicita dinamica. Idem per b. 274.

275-76 Tr: in **P₁** originariamente questi strumenti erano impegnati solo nelle prime tre note (primo movimento) di ciascuna battuta.

279-80 Ott, Cl I, Tr I: in **P₁** con legatura lungo gli otto sedicesimi anziché i punti di staccato e con strani accenti sulla prima nota dell'ultima quartina di ogni battuta.

287 Tr: in **P₁**, **P_{2a}** la legatura di valore non compariva ed è stata aggiunta, giustamente, in **P_{2b}** che qui seguiamo.

289 Cl: tutte le partiture a stampa prescrivono qui un cambio ai Cl in la troppo repentino e non necessario, pertanto l'edizione sposta la prescrizione più avanti, con il tempo sufficiente per il passaggio al diverso strumento e utilizzando, dove utile, la notazione enarmonica.

289-90 Cl, Cr: in **P_{2a/b}** con dinamica insensata (*mf*) che proviene probabilmente da una diversa idea originaria del compositore del livello sonoro complessivo in questo punto. L'edizione normalizza quindi la dinamica con il resto dell'orchestra.

293 Fl, Ob: in **P_{2a/b}** con un *f* solamente sotto il rigo degli Ob, probabilmente un'errata copiatura da **P₁** che invece prescrive quanto qui mostrato.

299-300 Arpa: in tutte e fonti mancano gli espliciti segni di arpeggio a questa immediata ripetizione, sicuramente per dimenticanza.

306-307 Fg: **P_{2a/b}** dimenticano gli accenti posti alle minime puntate in **P₁** e qui reinseriti.

310 Cr I,III: **P_{2a/b}** fanno erroneamente cominciare la legatura dalla prima croma, diversamente da quanto mostrato, coerentemente col passaggio, in **P₁** che seguiamo.

314 in **P₁** era previsto un colpo di timpani sul si nel secondo movimento, insieme al resto dell'orchestra e poi evidentemente ricusato per alleggerire la texture.

319-20 et sim. Fg, Vlc: la legatura sulla quartina di sedicesimi comincia, in **P_{2a/b}** sulla nota legata in precedenza, si tratta molto probabilmente di un errore di copiatura, riportiamo la lezione di **P₁**, confermata anche dalle parti d'orchestra.

319-320 VI II, Vle: in **P_{2a/b}** con accenti al posto dei trattini previsti da **P₁** e, incoerentemente, anche dalle stesse **P_{2a/b}** alle bb. 323-24.

329 **P₁**: (esclamazioni lunghe).

331 **P₁**: (mormorio di tutti).

359 Cr III, Vlc, Cb: in **P_{2a/b}** il corno riporta una messa di voce che non sembra pertinente (e non presente in **P₁**), tralasciata. Le stesse fonti dimenticano invece il *p* riportato in **P₁** a Vlc e Cb e qui ripristinato.

362-63 VI I-II: **P**₁ non riportava la legatura fra il lungo re e successivo sol della prima battuta mentre in quella successiva disegnava una sola legatura lunga dalla prima croma (do) al sol acuto, lasciando scoperta l'ultima croma.

367-73 VI I: in **P**₁ si evince una versione originaria del passo in cui la sezione veniva divisa facendo però perdere in volume sonoro la voce superiore, evidentemente fu per questo che Giordano preferì poi eliminare la seconda voce impegnando nella prima l'intera sezione dei VI I, come riportato in **P**_{2b} e segnato a margine dallo stesso compositore con una matita in **P**_{na}.

374 Cl I in **P**₁: *mf*.

376-382 Vlc, Cb: in **P**₁ una versione precedente nella quale affidava l'attuale quarto suono degli accordi (quello inferiore) alla prima parte dei Cb che erano così divisi in due sezioni (la parte inferiore suonava il pizzicato all'ottava più bassa), per una maggior compattezza timbrica Giordano ha preferito poi l'attuale soluzione citata anche in **P**_{na} e **Na** ed effettivamente riportata in **P**_{2b}.

378, 380 Cb: in **P**₁ è mostrata una versione precedente del passo, anche per i Vlc, che fu in seguito modificato come riportano le annotazioni di Giordano a margine di **P**_{na} da lui utilizzata e dal contenuto di **P**_{2b} in questo punto; solo la sezione inferiore delle due dei Cb originariamente immaginate suonava una croma mentre a b. 380 la prima aveva una nota lunga poi trasferita ai Vlc. Queste modifiche lasciano però aperta la domanda se le crome che ora appaiono debbano essere suonate con l'arco o pizzicate, l'edizione propende per questa seconda ipotesi suggerendola fra parentesi nel testo musicale.

404-405 **P**₁: qui in origine un lungo si (due battute) al Ob I e un sol# al Ob II nella seconda battuta, poi eliminati come emerge da **P**_{2b} e **P**_{na}.

426-27 S, C: le legature in questo punto, assolutamente sensate, appaiono solamente in **P**₁ che qui seguiamo.

439 Cr I-II in **P**₁ e **P**_{2a}: *a2*, poi esplicitamente modificato.

440 Ob: in **P**₁ e **P**_{2a} manca l'indicazione *I* o *a2*, la prima delle quali appare invece successivamente in **P**_{2b} che qui seguiamo.

440 Fl: in tutte le partiture a stampa manca l'indicazione *I* o *a2*, le parti d'orchestra riportano la nota (sol#) solamente al primo flauto ma difficilmente sarebbe udibile nel contesto sonoro del passaggio se non raddoppiato anche dal secondo.

447-48 Ott, Fl: in **P**₁ con legatura lungo tutto il passaggio, poi modificata come qui riportato, non è chiaro invece se l'ultimo la bemolle in battere debba essere suonato *a2* o meno, propendiamo per l'esecuzione "a solo".

449-50 VI I-II: **P**₁ riporta una versione originale del passo eseguito interamente dai VI I non divisi, è evidente che la successiva modifica abbia reso l'esecuzione delle rapide quartine assai più facile e snella.

459, 461 Vle, Vlc: **P**₁ non prevedeva l'esecuzione "a solo" ma dall'intera sezione, poi modificato dall'autore come riportato.

476 VI I-II in **P**_{2a/b}: *f*, tuttavia si tratta certamente di una arbitraria estensione, solo le viole e la prima coppia di corni iniziano il nuovo discorso musicale.

481 Fl II: in **P**_{2a/b} con una legatura dal sol al successivo fa# che è sicuramente erroneamente copiata da **P**₁ nella quale la legatura sulla quartina del Fl I è posta sotto le note.

488 Tr: in **P**_{2a/b} senza dinamica ma presente invece in **P**₁.

504 in **P**₁ con colpo di timpani sul do# assieme al resto dell'orchestra, poi ricusato dall'autore nelle successive edizioni.

510 VI II: in tutte le partiture a stampa la dinamica è erroneamente posizionata nella battuta successiva.

526-28 VI I-II: in **P**₁, **P**_{2a} sono prescritti 2 violini soli per sezione per il ritorno al tutti a b. 528, cambiamento espresso di Giordano segnato in **P**_{na} e riportato poi in **P**_{2b}.

527 Ob I, Cl II: in tutte le partiture a stampa il *p* è erroneamente posizionato all'inizio della battuta successiva, corretto.

528 VI I-II, Vle: la dinamica, presente in **P**₁ fra il rigo dei VI II e delle Vle scompare poi nelle successive edizioni ed è qui reintegrato.

532-33 Cl I: in queste due battute lo strumento non suonava nella versione originale (**P**₁) e attaccava direttamente dal levare di b. 534.

535 Cl I: in **P**_{2a/b} la legatura di frase termina erroneamente sull'ultima croma della battuta, corretto seguendo **P**₁.

544 in **P**_{2a/b} il tempo agogico è posizionato erroneamente all'inizio della battuta, seguiamo **P**₁ nella quale la posizione è coerente con l'inizio del nuovo discorso musicale.

555-56 in **P**₁ erano previsti originariamente dei colpi di timpani sulle crome del resto dell'orchestra, poi eliminati.

558 Ché: in **P**₁ originariamente previsti accenti su tutte le crome della battuta.

567 in **P**₁ il IV corno riportava il sol già a partire dall'inizio della battuta, costringendo l'esecutore ad un rapido salto d'ottava e conseguente attacco di suono nel **p**, una scelta evidentemente ripensata da Giordano in vista delle successive edizioni.

568 Fg: non è chiaro in nessuna partitura a stampa se l'intervento debba essere suonato *a2* o "a solo", visto il contesto e il bilanciamento con le note superiori dei clarinetti, sicuramente uno solo, anche se nelle parti d'orchestra le due note sono segnate ad entrambi i rigghi.

586 nelle partiture a stampa il crescendo è segnato, quando presente, solo ai rigghi dei legni ma dallo spartito, e vista la marcata somiglianza col passo di b. 537, è chiaro che valga per tutte le sezioni coinvolte.

588 VI I: la legatura, scomparsa in **P**_{2a/b} ma presente in **P**₁ è qui ristabilita.

592-93 Fg, Cr I-II, Trb: la questione della chiusa dell'aria, dove tradizionalmente cade l'applauso del pubblico e il nuovo inizio è problematica, non tanto formalmente, anzi, ma dal punto di vista orchestrale. In **P**₁ queste sezioni riportano le legature di valore che collegano le note dell'accordo di si bemolle maggiore a quello uguale (ma diversamente orchestrato) all'inizio del successivo Allegro, **P**_{2a} elimina tali legature aggiungendo degli accenti sulle semiminime in battere di Fg e Trb (e dei *f*) che sarebbero in accordo con gli accenti presenti negli spartiti per canto e pianoforte. Tuttavia **P**_{2b} reinserisce volutamente le legature ma solo alla coppia di corni, generando molta confusione, anche nelle parti d'orchestra. Nel caso in cui si termini l'aria a b. 592 e si ricominci poi dalla successiva dopo l'interruzione come devono comportarsi queste sezioni? Probabilmente Giordano aggiunse quegli accenti per avere un "colpo" in battere e innescare così il nuovo tempo, l'edizione perciò mantiene le legature ma rappresentandole tratteggiate, da eseguire solo nel caso in cui non si fermi per l'applauso, altrimenti ignorarle ed attaccare con l'accordo accentato.

615 VI, Vle: in **P**_{2a/b} accenti solo nelle due ultime crome mentre in **P**₁ anche la terzultima (ma solo alle Vle, qui estesi per coerenza e seguendo **SP**).

626-26, 629-30 VI I-II: fra le fonti ci sono alcune divergenze di articolazione, in alcune mancano i punti di staccato nella

terza e quarta croma di ogni battuta, in altre mancano le legature etc, seguiamo **P**₁ che sembra in questo caso la fonte più coerente ed attendibile. Gli accenti posti alla fine di b. 627 e 629 compaiono nelle fonti a partire da **P**_{2a}.

627 Vlc, in **P**_{2a/b}: *f*, sicuramente un errore.

627 Fg I: la dinamica compare solamente in **P**_{2a/b} ma, curiosamente, solo nella b. 630, anticipato all'inizio dell'intervento.

655-56 archi: in **P**₁ e negli spartiti (in parte) con accenti su ogni minima, poi ricusati nelle successive edizioni anche se rimpiazzati con opinabili segni di arcata in giù per ogni nota; inoltre in **P**₁ mancava ancora l'idea del diminuendo fino al piano della seconda battuta.

706-708 in **P**₁ vi erano originariamente anche le Tr, di conseguenza le parti dei corni apparivano leggermente diverse.

Atto II

1,4 Tp: in **P**₁ si trova, nei due quarti di pausa centrali un rullo rispettivamente sul re e sul la poi evidentemente cassato da Giordano nelle successive edizioni. Simile caso per le bb. 5-7 nelle quali si trovano dei colpi in contrattempo, seguendo gli archi, sulle medesime note re-la.

1, 9, 26, 34 VI I-II, Vle: in **P**_{2a/b} le due crome che concludono la battuta presentano una strana legatura con un punto sulla seconda croma, o addirittura due trattini nelle ripetizioni successive, queste incongruenze, dovute forse a qualche scelta di arcata, difficilmente da parte del compositore, non si trovano in **P**₁, che seguiamo, lasciando le note "pulite" come quelle che succedono nel passo.

2, 10, 27, 35 Fl II, Ob II, Cl II: in nessuna partitura a stampa è chiaro se anche il secondo strumento di ogni coppia debba suonare la doppia appoggiatura in levare, le parti d'orchestra non risolvono in maniera incontrovertibile il problema poiché l'Ob e Cl II non le riportano mentre il Fl II riporta solamente quelle delle bb. 2 e 10. Per coerenza fra le parti e considerando che dopo il trillo questi strumenti rimangono sulla medesima nota, l'edizione le riporta solo al primo strumento di ciascuna coppia.

5-6 Cr II: in tutte le partiture a stampa la seconda minima di ogni battuta è un sol (reale), un chiaro errore armonico, anche confrontato col simile passo di b. 30, corretto.

44 VI I-II, Vle: in tutte le partiture a stampa la prima legatura parte, incomprensibilmente, dalla croma all'inizio della

battuta, le parti d'orchestra confermano la ragionevolezza di quanto qui mostrato.

45-48 Vlc: in tutte le partiture a stampa mancano le ragionevoli legature sugli arpeggi ascendenti, in accordo con quelle dei Vlc di cui le Vlc sono la continuazione.

48 Tr I-II: in tutte le partiture a stampa e le parti il valore di questa nota è, contrariamente alla medesima di b. 46, di un quarto, senza nessuna ragione evidente, per coerenza l'edizione mostra la stessa durata di quella precedente.

46-49 in **P₁** originariamente l'intervento del triangolo era invece affidato a timpani e grancassa, poi ricusato nelle successive edizioni.

71 archi in **P₁**: *ff*, poi corretto a un più contenuto *mf* nelle successive edizioni.

73 Fl: in **P_{2a/b}** la legatura finisce sulla successiva minima mentre in **P₁** sembra sospesa in mezzo alla stanghetta di battuta, è molto probabile che questa fosse intesa da Giordano come qui mostrato e che fra le edizioni a stampa tale legatura si sia travisata.

78 Fg, Cr I, Vlc: nelle partiture a stampa non è chiaro se la legatura debba finire sulla croma (fa) mentre invece le parti d'orchestra, che qui seguiamo, lo affermano con più certezza.

78 Tr: nelle partiture a stampa non è specificato se l'intervento debba essere *a2* o "a solo" mentre nelle parti d'orchestra, che seguiamo, la nota è affidata solo alla Tr I.

80 Ber: in tutte le partiture d'orchestra nel primo movimento ci sono due crome, contraddette dai raddoppi di Ob, Cl e Tr e dalla lettura di **SP** che fornisce quanto qui coerentemente mostrato.

82 Cr I: la dinamica, presente in **P_{2a/b}**, è posta, incomprensibilmente nel battere della successiva battuta, corretto.

88 Fg, Cr III-IV, Vlc: in tutte le partiture a stampa con due legature, una per ciascuna sestina, incoerentemente con la simile scala precedente (b. 78), la legatura lunga tratteggiata è pertanto suggerita dal curatore.

105 Cr I-II: **P₁** e **P_{2a}** non indicano quanti strumenti debbano suonare mentre **P_{2b}** aggiunge un *a2* che però è in contrasto con un raddoppio esatto delle triadi a tre strumenti (Cl II e Fg), molto probabilmente un errore.

107 Fg: vedi nota precedente.

121-22 Fg, Cr, Trb: in **P₁** si trova la versione originaria del passo con le note su questi righe lunghe entrambe le battute, poi alleggerite come qui riportato in **P_{na}** e in **P_{2b}**.

125-32 Fg, Trb, Cb: in questo intervallo di battute gli accenti sono spesso inconsistenti, e la loro presenza saltuaria, sono perciò stati estesi coerentemente agli stessi elementi musicali in raddoppio.

125-27 et sim. Ott: in **P_{2a/b}** la scala iniziale è ascendente per poi trovarsi all'ottava superiore (segue i Fl), un intervento che in effetti Giordano voleva apportare cambiando poi idea come testimoniato da **P_{na}**, nella quale questa modifica è poi cancellata accompagnata dalla scritta "sta bene com'è stampato", evidentemente però il processo di produzione di **P_{2a/b}** era già avviato e tale ripensamento non fu mai preso in considerazione, motivo per il quale è qui invece proposto per la prima volta. In **P₁** si evince anche come il passo dei VI I fosse all'ottava sopra per la prima metà dell'inciso, poi evidentemente ridimensionato alla versione attuale.

161 Vlc in **P₁**: *p*.

181 VI I-II: l'accento sul sol è stato aggiunto a partire da **P_{2a}**.

189 Fg, Cr, Tr I, Trb: in tutte le partiture a stampa un insensato *p* in questa battuta, probabilmente per ricordare al direttore (in **P₁**) dopo la girata di pagina che l'accordo in corso non era da suonarsi *f*, la dinamica, che non appare nelle parti d'orchestra, è poi rimasta anche in **P_{2a/b}** ma è qui eliminata.

200 Fg: in tutte le partiture a stampa: *p*, incoerente con la dinamica posta ai corni e probabile errore mai corretto da una precedente versione in cui questi accordi venivano suonati in questa dinamica da tutti gli strumenti coinvolti, così infatti emerge da **SP**, non c'è ragione per tale differenziazione che porterebbe solo ad uno sbilanciamento delle note di basso.

202 in **P₁** si trova la versione originaria di questa battuta, senza l'intervento dei legni nelle scale.

204 VI I-II, Vlc: una imprecisata tradizione esecutiva, riscontrabile anche nelle prime incisioni dell'opera, aggiunge uno *sf* all'inizio del tremolo ma non è chiaro se questa modifica (che comunque Giordano fece in altri simili punti di **P_{na}**) fosse accettata dall'autore.

205 Fg, Vlc: nessuna delle fonti a stampa è in grado di asserire con che dinamica vada suonato l'inciso, se con quella lasciata alcune battute prima (*ff*, che però pare eccessivo) o

nella nuova (*p*), sta all'interprete trovare la soluzione più consona.

207 il crescendo il *P*_{2a/b} comincia all'inizio della battuta, molto probabilmente una errata copiatura rispetto alla versione originale visibile in *P*₁ e *SP* e che non sembra essere stata deliberatamente modificata.

236-38 VI I-II, Vle in *P*_{2a/b} con indicazioni dinamiche/testuali caotiche e contrastanti: la dicitura riportata in nota è presente come anche in *P*₁ e *SP* ma la dinamica scritta sotto i rigli sarebbe *sfp*, reiterato poi nelle due battute seguenti quando in *P*₁ la dicitura *lo stesso* era già sufficientemente chiara, l'edizione esplicita quindi quanto riportato in *P*₁ per maggior chiarezza e coerenza.

239-42 in queste battute nella prima versione (*P*₁) era previsto anche un lungo rullo di timpani oltre alla mancanza dello *sfp* poi prescritto agli ottoni e del *p* sul quarto movimento per i legni acuti e corni (b. 240).

271 Fl I: nelle fonti non è chiaro se il trillo debba prolungarsi fino alla croma puntata successiva (e quindi con una legatura di valore) o fermarsi su questa prima dell'arpeggio di sedicesimi, *P*₁ appare forse la fonte più chiara in questo senso ed è quella che seguiamo.

276-77 Vle, Vlc: in tutte le partiture a stampa il punto di fine della legatura è incerto o anticipato all'ultima semiminima della battuta precedente, molto probabilmente una svista.

283 Fl I: in *P*₁ originariamente tutti e otto i sedicesimi erano legati.

297-98, 300 *P*₁: in queste battute erano previste anche delle rullate di timpani poi cassate nelle successive edizioni.

311 Cr in tutte le partiture a stampa con una dinamica estrema (*fff*) che non trova riscontro nelle parti e che facilmente è passata inosservata a Giordano durante le diverse correzioni/modifiche, diversamente dalla stessa ai Fl in *P*₁ poi ridimensionata a *f* nelle successive edizioni.

316-20 gli archi in *P*₁ non riportavano tremoli mentre erano previsti anche i timpani in rullata per due battute e mezzo (da b. 317).

319 Ob II: in *P*_{2a/b} con insensata legatura lungo le tre semiminime, in *P*₁ senza alcun segno, sicuramente una svista, aggiunti gli accenti coerentemente con gli altri raddoppi.

321 Fg: in *P*_{2a/b} con *sf*, sicuramente un errore, segue *Tr* e Cb.

327 *Trb*: in tutte le partiture a stampa questa dinamica è posizionata insensatamente all'inizio della successiva battuta mentre al posto di questa vi si trova un *p*. Le due dinamiche così ravvicinate possono indurre a una certa confusione, potrebbe trattarsi di un'aggiunta (il *pp*) successiva senza poi cancellare il *p* rimasto nelle varie edizioni e che qui viene cassato.

336 Fl, Ob, Cl, Ar: *P*_{2a/b} eliminavano, sicuramente per errore, il necessario diminuendo prescritto invece da *P*₁ e *SP*.

340 Fl: in *P*_{2a/b} con un insensato *ppp* che non trova riscontro nel contesto, eliminato.

355 Fg II: in *P*_{2a/b} con un *si* bemolle, certamente un errore di copiatura, corretto seguendo *P*₁, infatti i raddoppi della quinta (*si*) sono già abbondanti.

370 Vle: non è chiaro tra le fonti se la legatura (che compare solo una volta, o verso l'alto o verso il basso) valga per la voce inferiore o superiore o addirittura per entrambe.

373-74 in *P*₁ il pizzicato dei Cb era originariamente raddoppiato dai Timpani.

375 Cr I-II: *P*_{2a/b} riportano una strana forcilla di crescendo sotto il rigo, si tratta molto probabilmente di una svista, eliminata.

379-80 VI I-II: nelle partiture a stampa qui le forcille di crescendo nella seconda parte della battuta sono più lunghe e incoerenti con le precedenti/superiori (Cl), corrette di conseguenza e confrontati anche gli *SP*.

405 archi: gli accenti non sono presenti nelle partiture a stampa ma desunti dai raddoppi di Ob e Cl e generalmente mostrati in *SP*.

411 archi: in *P*_{2a/b} senza l'ultimo accento (la bemolle) e con una legatura che parte dal la naturale per evidenti ragioni d'arcata, non è però una buona ragione per omettere un segno di articolazione voluto dall'autore.

413 archi: in *P*_{2a/b} la prima legatura lascia scoperta la croma (*do*) per errore di copiatura da *P*₁ che in effetti lascia alcuni dubbi a un primo sguardo, confrontati anche gli *SP* la legatura sicuramente deve arrivare fino alla fine dell'inciso.

445 Cl I, Fg I, Vle: in *P*₁ i due sedicesimi nel primo e terzo movimento non riportavano punti di staccato ma legature.

472 VI I: in *P*_{2a/b} con *p*, pleonastico e fuorviante, eliminato.

475-76 Cl, Fg, archi: nelle fonti le dinamiche sono contraddittorie, sembra chiaro che Giordano abbia voluto, ad un certo punto, modificare l'originario *p* di arrivo nel battere di b. 476 con un *f* ma tale cambiamento non fu debitamente chiarito nelle nuove edizioni generando sovrapposizioni che generano dubbi, le forcelle di crescendo sono state quindi allungate fino alla fine della battuta e il *f* posto in quella seguente per tutti i righi inequivocabilmente.

481-82 Cl I: in tutte le partiture a stampa il levare di croma è fuori dalla legatura di frase, senza ragione, l'edizione anticipa così il punto di inizio della legatura dopo il confronto con **SP** e le parti d'orchestra.

491 Mad: in **P₁** il primo intervento "guardate la!" è posticipato di un movimento, non è dato sapere se per errore o per diversa scelta in origine.

491 Cr IV, Vlc: nelle partiture a stampa, quando compare la dinamica al rigo dei Corni appare sopra, ad indicare forse che il *ff* valga solamente per il III Cr e per il IV ragionevolmente, dato il contesto del discorso musicale che in quel momento inizia, un *p*. Il rigo dei Vlc invece riporta, in **P_{2a/b}** un *ff* esplicito ma non il successivo e necessario *p* che desumiamo da **SP** come confermano anche le parti d'orchestra.

493 Fg: in **P_{2a/b}** il *ff* è incomprensibilmente a metà della battuta precedente, corretto coerentemente con gli altri rigli simili.

528-30 in **P₁** era previsto il raddoppio del Trb II ad opera della tuba, un'ottava più in basso mentre da b. 529 per tre battute vi era una rullata dei timpani sul sol, anche le dinamiche degli archi erano ben più elevate, in altre parole un appesantimento della texture inutile e infatti poi cassato da Giordano nelle successive edizioni.

529 Fl I, Ob II, Fg I, Tr I: in **P₁** le crome che concludono la battuta non riportavano la legatura ma due accenti, poi evidentemente cassati come quelli a tutta la linea melodica degli archi anche nella battuta precedente.

544-45 archi: **P_{2a/b}** dimenticano la dinamica (*mf*) che invece era segnata in **P₁** in maniera generica a questi rigli e non è più stata esplicitamente modificata.

555 VI I-II: in **P₁** al posto del diminuendo una indicazione testuale *sempre forte*, evidentemente poi ruscata.

567 Ob: in **P_{2b}** con una insensata indicazione *a2* quando il secondo musicista è impegnato col corno inglese.

568-73 in queste battute **P₁** mostra una versione dell'orchestrazione quale immaginata dall'autore inizialmente per poi modificarla con cenno a matita in **P_{na}** e i cui effetti sono chiaramente visibili comparando **P₁** con **P_{2a}** e **P_{2b}** (modifiche fatte a più riprese).

571 Ar: in tutte le fonti la prima croma della seconda terzina è un fa, sicuramente un errore, armonico perlomeno vista l'esistenza del ritardo, corretto con il la bemolle.

577-78 Fl, Ob, Cor in, Cl, Vlc: in tutte le partiture a stampa le forcelle mancano o è sono disegnate solo nella seconda metà di b. 577 non continuando come quelle invece di VI I e II e a queste omologate.

582 la forcella è posta, in **P_{2a/b}** lungo tutta la battuta eccetto per i VI I e II, in **P₁** e **SP** è più chiara la volontà di far combaciare le forcelle in questa ultima parte della battuta ed è il motivo per cui seguiamo queste fonti in questo specifico caso.

619-20 Ob I: in **P_{2a/b}** una strana e insensata legatura fra le due battute, eliminata.

620-21 Ob I, Cor in: in **P_{2a/b}** con delle strane e pleonastiche quanto fuorvianti forcelle di crescendo, eliminate.

627 in questo punto Giordano, nell'ultima versione della partitura tagliò 4 battute che completavano il tema già ampiamente esposto, questo piccolo taglio si trova in appendice.

635 in questo punto Giordano, nell'ultima versione della partitura tagliò 2 battute di accordi ribattuti a sincope sulla tonica assolutamente pleonastiche, questo piccolo taglio si trova in appendice.

671-72 in **P₁** il primo intervento del Coro era previsto solamente per la sezione dei soprani, poi evidentemente arricchito nelle successive edizioni.

686-93 Fg, Tr, Trb, Vlc, Cb: Giordano modificò l'orchestrazione di questo passaggio alleggerendo di unitili lunghi accordi tutte le sezioni, infatti fino a **P_{2a}** compresa questi rigli riportavano le medesime note ma con i valori ritmici dei corni o dei legni. Tale modifica si può vedere in **P_{na}** e compiutamente in **P_{2b}**. Nella battuta 693 anche i corni subiscono, come gli altri un dimezzamento del valore dell'accordo sul terzo movimento (in origine delle minime).

Atto III

1-4 in **P₁** incoerenza fra i segni dinamici, ad alcuni righi il *ff* ad alcuni altri *sf*, i *ff* generali sono stati uniformati da **P_{2a/b}**.

42 Vle, Vlc, Cb: i punti sono aggiunti dal curatore coerentemente con quelli ai legni/corni presenti in **P_{2a/b}** (peraltro aggiunti proprio dopo **P₁**).

43 archi: in tutte le partiture a stampa con dei pleonastici *f* qui eliminati.

53 Gér: in tutte le fonti a stampa il valore ritmico dell'ultima nota della frase del personaggio è di un semibreve, in contrasto con le durate segnate ai righi degli archi (in particolare dei raddoppi dei violini), per non parlare della insensata sovrapposizione con la frase di Mathieu se questa durata fosse rispettata, si tratta probabilmente di un errore mai corretto. Infatti in **SPa** Giordano lo scrive correttamente con una minima e una pausa corrispondente ma poi cancella la battuta per riscriverla subito dopo dimenticando evidentemente la stanghetta.

58 Vlc: in nessuna fonte si trova lo *sf* a questo rigo ma risulta implicito se, come sembrerebbe, la dinamica è effettivamente prescritta a legni e corni. Infatti, in **P₁** vi è un solo *sf* sopra il rigo dei Fl mentre in **SP** manca del tutto, è quindi comunque dubbia la sua attribuzione in generale o lo si potrebbe, visto il richiamo dell'apertura di questo III atto, voler estendere anche sull'accordo appena precedente.

110 Tp in **P₁**: *f*, poi modificato, tuttavia in **P_{2a/b}** compare anche una forcilla di crescendo che poteva sembrare associata a questa dinamica ma è invece una segno generico per il passaggio e non è quindi stato riportato in questo rigo.

118-20 Fl, Cl: nelle fonti legature contrastanti, in **P₁** il Fl I riporta due legature, una per ciascuna battuta mentre in **P_{2a/b}** il Cl I ha una strana legatura che parte dalla lunga nota di b. 118 attraversando il salto d'ottava.

121 Giordano richiama in **Na**, una modifica alla Vle nella pagina che contiene questa battuta di **Pna** (scrivendo "2 sole"), infatti un suo intervento a matita cancella l'indicazione "tutte" e aggiunge "correggere le altre partiture", chiaro segno che questa sezione non doveva suonare nel passo, fatto salvo il primo leggìo. La correzione però non venne effettuata e ancora oggi rimane tale, riportiamo quindi la scelta peculiare di Giordano aggiungendo il necessario ritorno a *tutte* a b. 126 dove anche VI I e II si uniscono al contesto sonoro.

122 Fl, Cr I, Vle: non è chiaro nelle fonti se la legatura sia solamente un mero segno che indica il gruppo irregolare o

una vera legatura, visto il contesto lirico propendiamo per la seconda ipotesi.

124 Cor in: in **P_{2a/b}** la legatura è anticipata all'inizio della battuta e termina con essa, in contrasto con quanto invece riportato ai Fg, infatti **P₁** fornisce la versione più coerente che anche qui riportiamo.

125 VI I-II: in tutte le partiture a stampa il *f* è segnato, come per gli altri righi, sul battere successivo non tenendo in considerazione l'importante levare suonato da queste sezioni, il *f* è stato quindi anticipato.

132 VI I-II: il *p* proviene da **P₁**, scomparso poi senza motivo in **P_{2a/b}**.

134-36 Cl: in **P_{2a/b}** la legatura comincia una battuta dopo, incomprensibilmente, torniamo in questo caso alla lezione di **P₁**.

137 in **Na** Giordano segna per i VI II "togliere metà", correzione che però non è stata apportata in **P_{2b}** e che invece facciamo, cancellando anche il corrispondente *tutti* a b. 139.

138 VI I: l'indicazione è stata anticipata di una battuta rispetto a **P_{2a/b}** nelle quali sicuramente la posizione è errata.

143 Vlc: in origine in **P₁** il levare del I Vlc era di una minima, poi esplicitamente modificato da Giordano in **P_{2b}**.

151 Fl, Ar: in **P_{2a/b}** i Fl riportano la forcelle nelle prima parte della battuta, diversamente dall'arpa, in **P₁** le forcelle non compaiono ma da **SP** e dalle parti d'orchestra si evince che tale segno dinamico doveva avere la posizione qui mostrata.

201 VI I: **P_{2a/b}** anticipa la posizione dell'indicazione testuale all'inizio della battuta mentre **P₁** ci fornisce la posizione più corretta e sensata.

233-36 archi, Fl, Ob, Cl: l'articolazione del passaggio, che è più volte ripetuto in questa sezione musicale, è controversa fra le fonti, **P_{2a/b}** riportano degli insoliti trattini alle crome dei VI II alle bb. 234-35 ed eliminano i punti di staccato nelle crome di VI I e Vle nelle stesse battute; anche i legni riportano una miscellanea di segni, legature e punti incoerenti fra loro e nelle ripetizioni corrispondenti. In **P₁** alcuni di questi segni sono maggiormente coerenti ma non tutti, il modello di riferimento a cui uniformare tali segni è quindi quello delle bb. 237-39 e 251-53.

243 VI II: in **P_{2a/b}** la legatura della prima parte della sezione si ferma, erroneamente, un ottavo prima; seguiamo **P₁**.

244 la dinamica è assente da $P_{2a/b}$, forse per dimenticanza, ma è presente in P_1 che seguiamo integrando in maniera corrispondente le parti dei legni.

250 Fg I: i punti di staccato sono assenti dalle fonti ma aggiunti dal curatore per coerenza con il raddoppio dei pizzicati.

255 Cr I: in $P_{2a/b}$ con *sf* ma P_1 , che qui sembra la versione corretta, riporta il *mf*, si ritiene quindi che lo *sf* fosse un errore di trascrizione successivo perché estraneo al contesto.

269-272 Vle, Vlc, Cb: in $P_{2a/b}$ le legature delle Vle sono lunghe due battute, diversamente da quelle dei bassi, in P_1 si trova la versione sicuramente corretta e coerente.

273, 275 VI I-II, Ob I: in P_1 l'ultima nota (il sol# sul terzo movimento) è una semiminima, poi deliberatamente accorciata di valore, il trattino è stato però mantenuto.

273, 275, 277 Cr: in P_1 il *mf* era in origine uno *sf*, evidentemente modificato dall'autore per depotenziare l'attacco dell'accordo nella sottile texture sonora.

280 VI I-II, Vle: $P_{2a/b}$ dimenticano la ripetizione dello *sf* in questa seconda battuta che è invece coerentemente presente in P_1 .

308 VI I: in P_1 originariamente con *p*.

317-18 la corona a cavallo delle due battute è stata aggiunta da $P_{2a/b}$.

322 VI I: in $P_{2a/b}$ vi è un accento anche su questa battuta, sicuramente un errore dovuto alla presenza, in P_1 , del segno di ripetizione della battuta rispetto alla precedente, ma il tremolo deve rimanere inalterato.

334 Trb: in P_1 originariamente con un *p* e senza la forcilla di diminuendo.

356 archi: in P_1 originariamente tutti pizzicato.

358 Cl, Fg, Cr I-II: in $P_{2a/b}$ con una forcilla di crescendo che non sembra pertinente, probabilmente un errore, eliminata.

373 Cr: in P_1 , P_{2a} con *f*, poi evidentemente modificato.

376-77 P_1 : in origine senza il rinforzo del Cl I.

387 Fl II-III, Ob: in tutte le partiture a stampa con delle strane legature che cominciano all'inizio di questa battuta fino alla semibreve della successiva, non sembrano pertinenti

nel contesto e facilmente errori reiterati di copiatura, eliminate.

390 Fl II: in tutte le partiture a stampa la nota è sol, un chiaro errore armonico, corretto con la nota plausibile più vicina (mi).

396 legni, ottoni: in P_1 originariamente con *f*, poi ridimensionato al *mf*.

400, 402 VI I-II: in P_1 i sedicesimi appaiono legati.

402 P_1 : in origine era prevista anche una rullata dei timpani sul re, poi evidentemente eliminata.

414 in $P_{2a/b}$ il numero di metronomo è, erroneamente, 152.

454 Ob: in $P_{2a/b}$ il sol# è indicato da eseguirsi *a2* ma in P_1 , che qui seguiamo, è ragionevolmente indicato come "a solo".

457-58 archi: in P_1 e P_{2a} le strappate sono da eseguirsi con l'arco mentre una specifica modifica annotata da Giordano in P_{na} modifica l'indicazione in pizzicato come è poi riportato in P_{2b} che seguiamo.

461 Fl: in $P_{2a/b}$ è erroneamente indicato, e diversamente da b. 458, *a2*, seguiamo P_1 .

469 Ob: in $P_{2a/b}$ i due sedicesimi sono affidati solamente all'ottava superiore e diversamente dalla battuta appena successiva, sicuramente un errore, seguiamo P_1 .

471-72 Gér: in P_1 e SP si trova una versione precedente della linea di canto che parte invece dal do, una terza sotto (per la b. 471) per poi seguire l'andamento cromatico nella battuta successiva (re-mi bemolle al posto di si bemolle-do bemolle), una versione più lineare ma anche meno interessante e che Giordano ha evidentemente modificato.

476 Tp: Giordano, nel corso delle varie edizioni, e parallelamente al maggior sviluppo delle potenzialità tecniche dello strumento, cambiò alcune intonazioni per meglio adeguarsi al contesto armonico circostante, tuttavia lasciò alcune possibilità inesplorate, il sol cozza terribilmente con l'armonia e il registro grave dell'orchestra in questo punto, ragione per cui il cambio al la bemolle è caldamente consigliato.

478 Cl, Fg, Cr: in P_1 originariamente il *mf* era invece un *f*.

496-97 VI I-II, Vle: in $P_{2a/b}$ mancano i trattini corrispondenti a VI II e Vle che però sono presenti coerentemente in P_1 .

498 VI I-II, VIc: in **P₁** e **SP** manca la legatura che invece compare a partire da **P_{2a}** evidentemente per lenire l'effetto del punto di staccato sulla croma.

500 **P₁**: prima di questo tremolo vi era originariamente un episodio di Gérard di 32 bb. ben presto tagliato (probabilmente a più riprese, come testimoniano alcune copie di **SP** e delle parti orchestrali che mantengono le ultime 6 battute di quell'episodio) e che si può consultare in appendice. Anche lo stesso tremolo iniziava prima in **p** per poi venire modificato dall'autore in **Pna**, in **P_{2a/b}** tuttavia si trova uno *sff* a cui segue un diminuendo, manteniamo comunque la modifica esplicita di Giordano in **Pna**.

510 **P₁**: in origine prevista anche una rullata di timpani sul Fa#.

545 in **Na** Giordano elimina la scelta di far eseguire le triadi solamente da tre viole optando invece per l'intera sezione (divisa in tre parti) per un risultato più sonoro, questa correzione non è mai stata riportata in **P_{2b}** e mai pubblicata sino ad ora.

556 vedi nota 545.

559 VIc vedi nota 545.

576 Mad: tutte le fonti a stampa, tranne **P₁**, dimenticano la legatura di portamento che è qui ristabilita.

577-84 **P₁**, **P_{2a}**: in queste fonti si trova la vecchia versione del passo senza il raddoppio dei Cb aggiunto successivamente, e con un pizzicato a b. 581, anch'esso modificato.

591-97 Giordano, in **Na**, effettua una serie di modifiche alle parti degli archi aggiungendo le note, prima inesistenti, delle bb. 591-92, 594, 597 dei VI I, togliendo quindi anche l'originaria divisione delle Viole alle bb. 591-92 che prevedevano, nella prima di queste due battute anche il fa# poi trasposto di ottava e affidato appunto ai VI I. Queste modifiche non sono mai state riportate in **P_{2b}**.

604 Fl: in **P_{2b}** un insensato **p** solo a questo rigo, sicuramente un errore, eliminato anche cfr. **P₁**.

632-36 l'alternativa in "opp." proviene da **SP** ed era evidentemente già in voga come testimoniano le prime due incisioni complete dell'opera (vedi prefazione).

660 Cb: in tutte le partiture a stampa si trova il re all'ottava bassa, curiosamente dato che all'inizio del passaggio Giordano aveva volutamente evitato di scendere oltre l'estensione della IV corda.

668 Gér: in **P₁** originariamente le stesse note si trovavano all'ottava inferiore.

670 **P₁**, **SP**: $\text{♩} = 160$

690 **P₁**, **SP**: **Lento molto**.

721 VI I: in **P_{2a/b}** anche le crome del terzo movimento (la-do) riportano punti di staccato anziché la legatura invece presente in **P₁**, **SP** e che è qui avallata.

790 **P₁**, **SP**: $\text{♩} = 152$.

792-95 Ché: in **P₁** si trova una prima versione della parte del protagonista che riempie anche le battute poi cancellate ed ora vuote per evitare un inutile affaticamento prima della romanza; in queste battute venivano ripetute le parole "tu menti" in registro ancora più acuto e il "Si" successivo veniva fatto cantare, con una nota legata, già dalla battuta precedente a quella attuale.

814 l'indicazione agogica è aggiunta qui per la prima volta e proviene da un'annotazione autografa in **Pna**.

840 Fg, Cr: in tutte le partiture a stampa il valore ritmico della nota legata in battere è di una semiminima, incoerentemente rispetto al valore dei rigli degli archi e contro l'indicazione testuale (tronca), il valore è stato uniformato all'ottavo.

854 Trb: la dinamica manca da tutte le fonti in partitura, è suggerita però da **SP**.

877 **P₁**: in origine questi due accordi occupavano una intera battuta ciascuno e c'era quindi una battuta in più prima del attuale "a tempo".

893 **P₁**: in questo punto il finale prevedeva altre 4 battute, disponibili in appendice, di progressioni ascendenti prima della deflagrazione orchestrale completa; queste battute furono tagliate da Giordano fra **P_{2a}** e **P_{2b}**, con annotazione relativa anche in **Pna**.

896, 898 **Pna**: in questo punto Giordano lascia disposizioni perché lo "stentate" sia eliminato (il successivo "presto" è presente a partire da **P_{2a}** ma togliendo la prima indicazione si rende non necessario), ma ciò non avviene in **P_{2b}**; la modifica è qui apportata per la prima volta sebbene sia curiosa negli effetti performativi che si discostano alquanto rispetto all'idea interpretativa corrente di queste ultime battute. Se ne può trovare però traccia nella registrazione dell'opera diretta

da Oliviero de Fabritiis nel 1941 (vivente l'autore) ed è perciò senz'altro da prendere in considerazione.

Atto IV

1-7 archi: le dinamiche corrispondenti a Cl e Fg compaiono a partire da **P_{2a}** ma non sono mai state integrate nei rigli degli archi pur essendo implicitamente valide anche per essi; Giordano segna, in **P_{na}**, delle arcate in giù ad ogni nota, contraddicendo l'alternanza fra accordi in **p** e accordi in **f** (così eseguiti anche nell'incisione diretta da Molajoli e in quella da de Fabritiis) che crediamo invece prioritaria, per questo motivo tali segni di arcata sono riportati solamente nelle note accentate in **f**.

1-8 Vlc: in **P₁** e **P_{2a}** i bicordi sono alternatamente da eseguirsi divisi e uniti, tuttavia Giordano fa esplicitamente eliminare queste continue divisioni in **P_{2b}** che seguiamo.

1-14 **P₁**: in origine il raddoppio dei VI II ad opera dei VI I non era previsto ma aggiunto poi a matita da Giordano in **P_{na}**; anche la parte dei Vlc alle bb. 11-14 era leggermente diversa, la voce superiore era quella attuale inferiore mentre quest'ultima seguiva in raddoppio la parte dei Cb.

16 arpa: in **P_{2a/b}** manca la dinamica allo strumento che è invece presente in **P₁**.

52-53 **P₁**: questa fonte offre una versione precedente dell'orchestrazione, più pesante, con raddoppi degli accordi sulla seconda metà della prima battuta ad opera di corni e diversi legni, in seguito modificata come emerge anche da **P_{na}**.

60 **P_{2a/b}**: in queste fonti l'indicazione "affrett." compare, oltre che all'inizio della battuta, anche a metà, si tratta sicuramente di un errore.

60 VI I: in **P_{2a/b}** solo questo rigo, fra gli archi, riporta un incoerente **pp**, probabilmente proveniente da **P₁** nella quale vi è una quasi sovrapposizione di dinamiche, **pp** e subito dopo **p** in posizioni ritmiche aleatorie e caotiche.

60-61 Fg I: in tutte le partiture a stampa manca la necessaria legatura di valore, aggiunta.

65 Tp: in **P₁** in origine al rigo mancava il sol bemolle in battere, poi evidentemente aggiunto.

68 Cb: in **P₁** **sfppp**.

90 Fl I, Ob I, Fg, Cr I: in tutte le partiture a stampa manca l'accento che è invece presente nel corrispondente passaggio a b. 111.

92 Cr: **P_{2a/b}** dimenticano il **pp** associato allo **sf**, chiaramente invece visibile in **P₁** che seguiamo.

95 VI II, Vle: in tutte le partiture a stampa manca l'accento a questi rigli, sicuramente voluto confrontando il simile passaggio di b. 111.

105 Vlc, Cb: in **P_{2a/b}** la dinamica riportata è **f**, tuttavia difficilmente è una modifica deliberata di Giordano e più facilmente un errore di trascrizione da **P₁** che invece qui seguiamo.

112 la durata della nota legata in battere è stata uniformata ai precedenti simili passaggi per coerenza interna.

121 Sch: in **P₁** sono riportati dei curiosi trattini di tenuto sopra le due crome.

124 **P₁**, **SP**: $\downarrow=44$.

150-57 Cor in: in **P₁** non era previsto il raddoppio della linea di canto fino a quando Giordano non l'ha inserito in **P_{na}** a matita, confluendo poi in **P_{2a/b}**.

165 l'indicazione agogica è posizionata in tutte le fonti tranne **P₁** (che seguiamo) sul secondo movimento.

174 Cr III: **P_{2a/b}** dimenticano la legatura segnata invece in **P₁**.

178-182 Cl I: in **P₁** una versione precedente della parte, che raddoppia solo nelle rapide quartine di biscrome quella del Fl I, tali modifiche (aggiunte) sono richiamate in **Na** ed effettivamente riportate in **P_{2b}**.

179-80 tutti: in **P₁** nel battere della prima battuta si trova un **p** ai soli rigli dei legni, implementato successivamente in **P_{2a}** anche agli altri rigli, questo sparisce però in **P_{2b}** assieme alla forcella di diminuendo originariamente prevista a cavallo delle due battute; infatti Giordano, in **P_{na}**, annota: "via forchette e mettere a tutti **f**".

178-79, 182 Cb: gli accenti sono aggiunti dal curatore coerentemente con quelli delle bb. 183-84 presenti in tutte le partiture a stampa.

182 tutti: in tutte le partiture a stampa sono dimenticati gli accenti del simile passaggio e qui aggiunti coerentemente.

183 Fl I, Cl I, Cr: in **P₁** si trova un **p** ai rigli dei due legni che poi è aggiunto arbitrariamente anche in mezzo ai rigli dei corni in **P_{2a/b}**, si tratta sicuramente di un errore, la dinamica deve rimanere, come per il precedente simile passaggio, *f*.

188-89 Cr: in **P_{2a/b}** con dei doppi segni di accenti sovrapposti (accenti normali e forcelle più lunghe) che creano solo confusione visiva e nulla aggiungono alle istruzioni d'esecuzione oltremodo esaustive.

190 Vlc, Cb: in tutte le partiture a stampa con un insensato **p**, seguiamo coerentemente le dinamiche degli altri rigli degli archi.

190 Mad: in **P_{2a/b}** la prima semibreve è erroneamente un la per poi solo nella battuta seguente scendere al fa, insensato e corretto secondo **P₁** e **SP**.

205 **P₁**, **P_{2a}**: in origine tutti partivano da un *f* per il successivo crescendo mentre i corni da un "*ff* squillante".

207 Cl I: in **P_{2a/b}** con un improvviso **pp** che tuttavia Giordano cancella espressamente in **Pna** e che qui seguiamo.

216 Cl I, Vle: in tutte le partiture a stampa con *mf* esplicitamente però corretto da Giordano in **Pna** con un *f* segnato accanto al rigo dei Cl e probabilmente implicito anche per le Vle.

218-19 tutti: in tutte le partiture a stampa con indicazioni dinamiche contrastanti, alcuni *f* appaiono sui rigli di Tp, Fg e su quelli dell'Ob I e Ott appena dopo il **p** scritto, insensatamente; è più plausibile, visto anche il *f* di arrivo del successivo crescendo di b. 222 che la dinamica per tutti fosse il **p** qui riportato.

240-41 Tr: in **P₁** tutti e tre gli strumenti legano le lunghe semibreve di bb. 239-40 a quella di b. 241 e che qui seguiamo, in **P_{2a/b}** si riscontra una sola legatura alla Tr III che però non ha senso, senz'altro frutto di disattenzione editoriale.

251-54 Fl I, Cl I, Cr III-IV, VI I-II, Vle, Vlc: nelle partiture a stampa con legature stranamente differenti e/o mancanti rispetto al simile passaggio precedente (bb. 207) e a questo qui uniformate.

257-58 già da **P₁** vengono divisi i rigli delle Vle in due il quale superiore è riempito di tutte le crome del passaggio (b. 257) mentre quello inferiore solamente per le prime due note (do-reb) con una iscrizione "2 sole". Nella battuta seguente l'indicazione è ancora più implicita "2 sole divise", che si ritrova anche in **P_{2a}**, l'interrompersi di uno dei due rigli permetteva naturalmente al primo leggio di avere il tempo di

preparare il **pp** successivo (b. 258), ma mentre in **P₁** il rigo vuoto è correttamente quello superiore, in **P_{2a}** si trovano invertiti senza alcuna ragione. Quando poi Giordano volle nuovamente apportare le modificazioni di cui a **Na** (1946) decise di abbandonare il flebile effetto di due soli strumenti e di lasciar suonare il passo alla sezione. Questa correzione ha luogo in **P_{2b}** ma in maniera incompleta: non è reinvertito infatti il rigo creando così confusione su chi debba effettivamente suonare il passo per intero. L'edizione aggiunge così la necessaria indicazione "la metà" rendendolo finalmente chiaro.

270 VI I: in tutte le partiture a stampa con un'ulteriore forcilla di crescendo già nella prima metà, non risulta pertinente e facilmente un errore, eliminata.

274 Ott: la dinamica è qui anticipata rispetto al battere della battuta successiva dove si trovava, insensatamente, nelle fonti.

280 **P_{2a/b}**: in queste fonti si trovano dei pleonastici *ff* solo ad alcuni rigli, eliminati seguendo **P₁**.

280-86 **P₁**: originariamente l'intervento di Schmidt era anticipato alla seconda metà della battuta precedente (b. 280) di conseguenza la risposta di Chénier anticipata di un movimento; inoltre la parola "insiem" sul si naturale acuto non era prevista terminando i due protagonisti sul fa# e l'orchestra attaccando l'unisono di b. 285 sul terzo movimento, tali cambiamenti furono fatti su **Pna**, **Na** e riportati correttamente in **P_{2b}**; in questa fonte però scompaiono anche le legature di valore di legni e Cr originariamente previste con l'aggiunta degli accenti sul si ribattuto all'inizio della b. 286 che manteniamo.

287-88 Tr II-III: in **P_{2a/b}** con una strana e sicuramente errata legatura a cavallo di battute.

289 l'indicazione agogica si trova, in tutte le partiture a stampa, solamente sui rigli di Cr e Tr ed è qui estesa a indicazione generale.

Andreas Gies

Critical commentary

Atto I

3-4 VI I: the passage originally (**P**₁) contained a *diminuendo* in the first of these two measures and a subsequent *crescendo*, enriched by an explicit *p* in the second half of m. 3 (**P**_{2a}); all of this was then eliminated in **P**_{2b}, evidently so as not to weaken the rapid semiquaver pattern and thus facilitate its execution.

10 Pt in **P**₁: *pp*.

12 VI I: In all printed full scores the diminuendo hairpin already appears here, but the vocal scores and orchestral parts reasonably suggest starting it in the following measure, once the doubling of the woodwinds - they would have otherwise carried equally the diminuendo - has ended.

34, 36 woodwinds in **P**₁: *ff*.

34, 36 Vlc/Cb: the accent is missing in all printed full scores but is consistently necessary.

34, 36 Ar/Cr in **P**₁: *ff*.

43-44 Ob I, VI I, VI II: the intermediate dynamics are also missing in **P**_{2a/b}, in which *mf* for Fl and *mp* for Cl I and Vle were added.

47 Gérard: in **P**_{2a/b} the second quaver of the second triplet is always a B-flat - certainly an error, not a deliberate change - corrected here following **P**₁, **SP** and **SPa**.

50 Cl: **P**₁ gives no explicit dynamics (nor do the Ob); from **P**_{2a} onward a *p* is added on the upper staff, clearly intended to apply also to the lower one (Cl).

50 **P**₁, **SP**: ♩ = 72.

55 Cl, Fg, Cr I in **P**₁: *p*.

58 Vle, Vlc: the slurs do not appear in the sources, but they are implied by the context and are easily forgotten in the printing; process; the same slur for VI II was missing in **P**₁ and is supplied from **P**_{2a}.

58-59 VI I: **P**_{2a/b} show a slur that breaks just before the barline, whereas in **P**₁ it actually reaches the downbeat A, which seems correct; the orchestral parts (**PS**) confirm this.

59 woodwinds, Cr I-II in **P**₁: *p*.

63 Fl in **P**₁ with a slur over the first three accented notes.

63-64 VI, Vle: **P**_{2a/b} give no dynamics, while **P**₁ had an initial *f*, restored here except for Vle, which we align with the harmonic parts (Cr, Fg); the slur in the following bar of the violas is likewise incorporated for the sake of consistency with the other sections, even though it is absent from all printed scores.

65 Harp: **P**_{2a/b} (surely by oversight) drop the *ff* tied to the textual indication; restored.

67 Tp in **P**₁: *ff*.

69 Cr in **P**₁: *sf*.

73-74 Fl, Cor in, Cl (**P**_{2a/b}): two slurs that cross on the F over the barline; **P**₁, followed here, had a single slur spanning the whole phrase.

75-76, 79-80 winds, strings: in the sources the passage is presented with inconsistent and/or incomplete dynamics; in some cases the required *sf* is missing in all sections, while at other times the diminuendo hairpins are unclear with regard to their length; the edition standardises both the hairpins and the *sf*, particularly in the syncopations of the second violins.

77, 81 Fl, Cor in, Cl (**P**₁): a sudden *f* at the start of the triplet on beat three, later removed from **P**_{2a} onwards.

82 Cr: in **P**₁ the note is erroneously written on the staff of the clarinet (at the pitch it would have had if it were on the untransposed staff in bass clef; the error also persists in the orchestral parts), but a diagonal line indicates that it was meant to be placed on the bassoon staff. **P**_{2a/b} rewrite the note (at the correct pitch) on the clarinet staff, suggesting that this was a deliberate change of timbre (from the originally intended bassoon to the clarinet). This nonetheless appears odd, since the octave doubling of the oboe's C# would lose the specific timbral identity of the double reeds (as had been the case at m. 78 with the Cor in). For this reason the edition indicates the possibility of assigning the note to the originally intended staff.

95 VI I-II, Vle: staccato dot on the first quaver - present in **P**₁, removed in **P**_{2a/b} - is restored.

95 Cl in **P**_{2a/b}: *ff* - error.

97 VI I-II, Vle, Vlc: in **P**_{2a/b} the second slur (between C# and A) is missing in the violin staves, whereas it is present in the violas and cellos, and in **P**₁ across all four staves; at the same time, two different bowing marks are added, which

inconsistently alter the phrasing originally conceived by Giordano, this has been restored.

101 Cr: accent on the half-note missing in **P_{2a/b}**; restored from **P₁**.

105 Gér in **P₁**: "sala dorata!".

106-107 VI I in **P_{2a/b}** show a slur beginning from the trilled note (C#), together with questionable added bowing marks; the original reading of **P₁** has been restored.

109 VI I, see previous note.

109 in **P₁** there is a reading somewhat more massive from the sonic/orchestral standpoint: two eighth notes on the downbeat in the timpani (E), and two trumpet chords doubling the oboes on the second and third beats - later evidently discarded.

112 Vlc: in all full-score sources the dynamic marking appears, but beginning on the third beat of the bar without any reason; it has here been anticipated to the beginning of the measure.

113-114 VI I, Vle: in **P₁** there are no slurs from A to B (or to G) in the Violin I, while **P_{2a}** adds them, yet leaving the viola doubling uncovered; the edition restores it.

117 VI II: in all printed scores the indication "div." appears without an immediate return to unison. This is probably a copying error, given also the lack of necessity for such an indication in the passage in question.

117 VI I, see note 106-107.

124 Vle: in all printed scores the eighth note on the third beat does not include the lower third (B), certainly an error, here restored.

126-127 Ott, Fl: in **P₁** the slurs are absent from the thirty-second-note groups, in **P_{2a/b}** they appear as shown but without the staccato dots on the sixteenth notes, suggesting a probable different articulation of the upper-string doubling by this section. The lack of editorial precision is also evident in the omission of articulation in the strings in **P_{2a}**, whereas it is present in both **P₁** and **P_{2b}**.

128-130 Fl: in all printed scores the slur inexplicably breaks off at the end of the first bar; it has been restored following the analogous case of **Cl II**.

133 Ar: in **P₁** without the high C# in the right hand, in exact doubling of the violin and viola parts, later evidently added for greater timbral fullness.

134-135 Fl, Cr: the slurs are not explicitly present in the sources (there appear signs in the clarinets that seem to be mere parentheses indicating the irregular grouping), except in the flutes in **P_{2a/b}**, where the slur indeed extends to the following quarter note after each triplet; these have been extended.

134 Cr I-II: in **P_{2a/b}** marked *mp*; in this context such a differentiation makes no sense, the consistent reading of **P₁** was adopted.

134-135 Cr IV: the tie does not appear in any source but is suggested in accordance with that of the **Vlc** doubling.

136-137 VI solo: in **P₁**, **P_{2a}** with two slurs, one per bar, then explicitly removed in **P_{2b}**.

141 Fl I: in **P₁** the half note lacks a dot.

145 VI II: in **P₁** the last G (second beat) is written an octave higher, perhaps merely a transcription error.

168 VI I-II in **P₁**: *arco*, an evident change by Giordano in the subsequent editions to lighten the texture of the chords doubled by the woodwinds.

171, 175, 177 Fg, Vle, Vlc: in **P₁** without accents, then added beginning with **P_{2a}**.

179 harp: in **P_{2a/b}** the chords are divided differently between the hands, with the central D in the left hand - certainly a transcription error; the edition adopts the original reading of **P₁** and of the orchestral parts.

180-181 P₁: originally the **Trp** also participated in the final two "secco" chords.

181-182 VI, Vle: in **P₁** the slur ends within the thirty-second-note group, before the following downbeat.

189-192 P₁: originally only the first **Cl**, without octave doubling.

193 P_{2a/b} place the new tempo marking at the beginning of the bar without any reason; the edition follows the correct placement of **P₁** (in which, however, only the new metronome indication appears, without a textual indication).

196 Cl, Fg, strings: among the various versions of the printed score there is much confusion regarding the length and placement of crescendo hairpins; **P₁** nevertheless appears more coherent and detailed, albeit with some uncertainties such as the textual diminuendo indication, whose placement is imprecise. The edition therefore renders it as a hairpin added to the strings at the end of the bar (as partially appears in the woodwinds in **P_{2a/b}**) and regularises the positions.

197 Cr III: in **P**₁ without accent, added beginning with **P**_{2a} in agreement with the Harp.

197 Cb: in **P**₁ marked *p*.

200 Ob I: in **P**₁ the two eighth notes appeared slurred.

203 Tp: in **P**₁ with an accent on the last eighth note, then evidently removed so as not to overburden the sonic texture.

211-213 Vl, Vle: in the sources without staccato dots except in Vl I at m. 213; they are therefore added consistently by the editor.

212-213 Tp: the staccato dots are here added by the editor for the sake of consistency.

218 Ob, Cl: it is unclear why in all printed sources the double appoggiaturas are missing in this counter-theme, while the Vle do contain them; they are therefore suggested here by the editor.

219-220 Vlc: dynamics are absent in all sources, but the *f* of the first bar is present in the orchestral parts and is restored here, while the subsequent *p* is suggested by the editor in consistency with the other staves.

220-222 Cr: in all printed scores the notes are written an octave lower in bass clef, in the "old" notation - something that may generate doubts and perplexities for the modern reader. For this reason, also in other similar places, the contemporary usage is preferred, with transposition (even in bass clef) down a fifth.

221 Ob: in **P**₁ the trill was *a solo* and without dynamic; the change introduced in **P**_{2a} was evidently necessary in order to render the trill intelligible within the orchestral context, hence also the addition of *ff*.

237 Cr IV: in **P**_{2b} the second eighth note of the bar is, inexplicably, still a B-natural; the reading of **P**₁, **P**_{2a} is adopted.

236-238 Tp: in the sources the double grace notes are written on the beat, but their execution must necessarily occur before the beat, as is made explicit here. Moreover, in **P**₁ they originally appeared with a group of four sixteenth-note on the upbeat before m. 239, later eliminated.

239 Cr: in **P**₁, **P**_{2a} with a dotted half note, later shortened by the composer to an eighth note, as here reproduced, so as to differentiate more strongly the orchestral texture from that of the following bar and at the same time have more evident the woodwinds' triplets.

241-242 Fl, Ob, Cl: in **P**₁ slurred across the sixteenth-note groups, later replaced by staccato dots beginning with **P**_{2a}.

241-243 Tp: in **P**₁, **P**_{2a} without change of tuning (A flat-E flat), but later modified as here given, in agreement with the harmony of the rest of the orchestra.

243 Fg, Cr III-IV, Vlc, Cb: the textual articulation marking clearly pertains to these instruments, as shown in **P**₁, even though in **P**_{2a/b} it is placed generically above the string staff and on the top staff of the page.

245-246: the dynamic (*p*) was added at various times to different staves between **P**_{2a} and **P**_{2b}, but not always clearly or consistently. For instance, in the Vle and Cl II it appears just before the second beat of m. 245 (but perhaps was placed there for lack of space in the preceding beat), whereas the *p* at the beginning of the same bar in Vl I and II would have practically no effect (indeed it does not appear in Ott, Fl, Ob, Fg), and is therefore here postponed to the first intervention in the following bar.

250-264 Vlc: in all printed scores the slurs are missing throughout this span (except in mm. 262-263), but they are explicitly present in the orchestral parts and are fully reproduced here.

254 Ob: in the printed scores the slur does not appear, though it is implied by Vle doubling and found explicitly in the orchestral parts.

254 Cb: in all printed scores with repeated dynamic marking *pp*, judged pleonastic and therefore omitted.

255-256 Ob: the slur is suggested, though absent from the sources, for consistency with the analogous passage in mm. 295-296.

255-256 Cl I, Fg: in all printed scores the initial slur of the Fg is missing, whereas it does appear in the Cl; it is here supplied in accordance with the common context and with its presence in the analogous passage at mm. 295-296.

257 Cb: restored the dynamic present in **P**₁ and disappeared in **P**_{2a/b}.

257-262 Vl I: in **P**₁ the slurs in this passage were more broken up, always two per bar (either the first beat vs. the other two, or vice versa the first two vs. the third separately), with the accent at m. 263 already present also in the two preceding bars, but evidently rejected beginning with **P**_{2a}. This further strengthens the hypothesis that the change described in the following note (m. 261) was expressly intended.

261 in **P**₁ the crescendo already appears in this bar, then eliminated from **P**_{2a} onward, perhaps to reserve the effect for the end of the phrase and thus avoid unnecessarily covering the Contessa's voice.

265-266 Fl, Cl: in **P**₁ with slurs (explicitly only in the Fl) across the groups of four sixteenth-notes, rather than the later chosen staccato dots.

267 Ob: in **P**₁ and partly in **P**_{2a} the last beat of the bar was a quarter note with trill, then explicitly modified as here reported.

271 Fl, Ob, Cl: in **P**_{2a/b} the staccato dots disappear, certainly by oversight, remaining only in the Fg; the reading of **P**₁ is restored.

271 Son: in **P**_{2a/b} a misplaced marking could lead one to believe that the *pp* and subsequent crescendo also applied to this onstage instrument, but from **P**₁ it is clear that this is not the case and no explicit dynamic is assigned to it. The same holds true for m. 274.

275-276 Tr: in **P**₁ these instruments were originally engaged only in the first three notes (first beat) of each bar.

279-280 Ott, Cl I, Tr I: in **P**₁ with a slur across all eight sixteenth-notes rather than staccato dots, and with odd accents on the first note of the last group of four in each bar.

287 Tr: in **P**₁, **P**_{2a} the tie was absent and was rightly added in **P**_{2b}, which the edition follows.

289 Cl: all printed scores prescribe here a change to Cl in A, too abrupt and unnecessary; the edition therefore moves the instruction further ahead, allowing sufficient time for the switch to the different instrument and employing, where useful, enharmonic notation.

289-290 Cl, Cr: in **P**_{2a/b} with a nonsensical dynamic (*mf*), probably stemming from an earlier conception by the composer of the overall sound level at this point. The edition normalises the dynamic in line with the rest of the orchestra.

293 Fl, Ob: in **P**_{2a/b} with *f* only under the Ob staff, probably a copying error from **P**₁, which instead prescribes what is shown here.

299-300 harp: in all sources the explicit arpeggio signs are missing from this immediate repetition, certainly by oversight.

306-307 Fg: **P**_{2a/b} omit the accents on the dotted half notes found in **P**₁; these are restored here.

310 Cr I, III: **P**_{2a/b} erroneously begin the slur from the first eighth note, unlike **P**₁, which consistently shows the passage as followed here.

314 in **P**₁ a timpani stroke on B was foreseen on the second beat, together with the rest of the orchestra, and then evidently rejected to lighten the texture.

319-320 *et sim.* Fg, Vlc: in **P**_{2a/b} the slur on the group of four sixteenth-note begins on the note tied in the previous bar; this is very likely a copying error. The edition restores the reading of **P**₁, also confirmed by the orchestral parts.

319-320 VI II, Vlc: in **P**_{2a/b} with accents instead of the dashes found in **P**₁, and inconsistently even in **P**_{2a/b} themselves in mm. 323-324.

329 **P**₁: (long exclamations).

331 **P**₁: (murmur of all).

359 Cr III, Vlc, Cb: in **P**_{2a/b} the Horn shows a *mesa di voce* that seems inappropriate (and absent in **P**₁), omitted here. The same sources, however, omit the *p* found in **P**₁ in the Vlc and Cb, which is restored.

362-363 VI I-II: in **P**₁ the slur between the long D and the subsequent G of the first bar was not indicated, while in the following bar a single long slur was drawn from the first eighth note (C) to the high G, leaving the last eighth note uncovered.

367-373 VI I: in **P**₁ one can discern an original version of the passage in which the section was divided, though at the cost of weakening the upper voice. It was evidently for this reason that Giordano later preferred to eliminate the second voice, engaging the entire VI I section in the first line, as reported in **P**_{2b} and marked in the margins by the composer himself in **P**_{na}.

374 Cl I: in **P**₁ marked *mf*.

376-382 Vlc, Cb: in **P**₁ an earlier version assigned the present fourth note of the chords (the lowest) to the first part of the Cb, which were thus divided into two sections (the lower part played pizzicato an octave below). For greater timbral compactness Giordano later preferred the present solution, also noted in **P**_{na} and **N**_a and actually reproduced in **P**_{2b}.

378, 380 Cb: in **P**₁ an earlier version of the passage is shown (also for the Vlc), later modified as indicated by Giordano's marginal notes in **P**_{na} and in **P**_{2b} at this point. Originally only the lower of the two Cb sections envisaged played an eighth note, while at m. 380 the first section had a long note later transferred to the Vlc. These modifications nevertheless

leave open the question of whether the eighth-notes now appearing should be played arco or pizzicato; the edition favours the latter hypothesis, suggesting it in parentheses in the musical text.

404-405 P₁: originally a long B (two bars) in Ob I and a G# in Ob II in the second bar, then eliminated as shown in **P_{2b}** and **P_{na}**.

426-427 S, C: the slurs at this point, entirely sensible, appear only in **P₁**, which the edition follows.

439 Cr I-II: in **P₁** and **P_{2a}** marked *a2*, then explicitly altered.

440 Ob: in **P₁** and **P_{2a}** lacking the indication *I* or *a2*; the former appears later in **P_{2b}**, which the edition follows.

440 Fl: in all printed scores lacking the indication *I* or *a2*; the orchestral parts give the note (G#) only to the first flute, though it would hardly be audible in the context unless doubled by the second.

447-448 Ott, Fl: in **P₁** with a slur across the entire passage, later modified as here shown. It is not clear, however, whether the final A flat on the beat should be played *a2* or not; the edition favours *a solo*.

449-450 VI I-II: **P₁** shows an original version of the passage executed entirely by undivided VI I; it is evident that the subsequent revision made the execution of the rapid groups of four notes considerably easier and more agile.

459, 461 Vle, Vlc: **P₁** did not envisage *a solo* execution but the entire section; later modified by the composer as here reported.

476 VI I-II: in **P_{2a/b}** marked *f*; this is certainly an arbitrary extension, since only the Vle and the first pair Cr begin the new musical idea.

481 Fl II: in **P_{2a/b}** with a slur from G to the following F#, surely a copying error from **P₁**, in which the slur on the group of four notes of Fl I is placed beneath them.

488 Tr: in **P_{2a/b}** without dynamic, though present in **P₁**.

504 in **P₁** a timpani stroke on C# together with the rest of the orchestra, later rejected by the composer in the subsequent editions.

510 VI II: in all printed scores the dynamic is erroneously placed in the following bar.

526-528 VI I-II: in **P₁**, **P_{2a}** two solo violins per section are prescribed until the return to *tutti* at m. 528 - a deliberate

change by Giordano, marked in **P_{na}** and later reproduced in **P_{2b}**.

527 Ob I, Cl II: in all printed scores the *p* is erroneously placed at the beginning of the following bar; corrected here.

528 VI I-II, Vle: the dynamic, present in **P₁** between the VI II and Vle staves, later disappears in subsequent editions and is here reinstated.

532-533 Cl I: in these two bars the instrument did not play in the original version (**P₁**), entering only on the upbeat to m. 534.

535 Cl I: in **P_{2a/b}** the phrase slur erroneously ends on the last eighth-note of the bar; corrected here following **P₁**.

544 in **P_{2a/b}** the tempo marking is erroneously placed at the beginning of the bar; the edition follows **P₁**, where its position is consistent with the start of the new musical idea.

555-556 in **P₁** timpani strokes were originally foreseen on the eighth notes with the rest of the orchestra, later eliminated.

558 Ché: in **P₁** originally accented on every eighth-note of the bar.

567 in **P₁** the IV Cr already reports the G from the beginning of the bar, forcing the player into a rapid octave leap and consequent soft attack in *p* - a choice evidently reconsidered by Giordano in later editions.

568 Fg: it is unclear in any printed score whether the intervention should be played *a2* or *a solo*; given the context and balance with the higher Cl notes, it is certainly intended for one only, even if in the orchestral parts both staves carry the notes.

586 in the printed scores the crescendo, when present, is marked only in the woodwind staves; from the full score, and in light of its strong similarity with the passage at m. 537, it is clear that it applies to all sections involved.

588 VI I: the slur, lost in **P_{2a/b}** but present in **P₁**, is here restored.

592-593 Fg, Cr I-II, Trb: the closing of the aria - traditionally the point where the audience burst into applause before a new restart of the music - presents an orchestral problem, rather than a formal one. In **P₁** these sections show ties linking the notes of the B flat-major chord to the identical (though differently orchestrated) chord at the start of the subsequent Allegro. **P_{2a}** removes these ties, adding accents on the quarter notes on the downbeat in Fg and Trb (and some *f*), corresponding to accents present in the vocal score. **P_{2b}**,

however, deliberately reinstates the ties, but only for the Cr, generating much confusion, also in the orchestral parts. If the aria ends at m. 592 and resumes after the break, how should these sections behave? Giordano likely added the accents to create a “stroke” on the downbeat to “launch” the new tempo. The edition therefore retains the ties, but in dotted form: to be executed only if the applause break is omitted; otherwise ignored, with the attack given by the accented chord.

615 Vl, Vle: in **P_{2a/b}** accents appear only on the last two eighth notes, while in **P₁** also on the third-to-last (though only in the Vle, here extended for consistency and following **SP**).

626-627, 629-630 VI I-II: among the sources there are some discrepancies in articulation: in some the staccato dots are missing from the third and fourth eighth-notes of each bar, in others the slurs are absent, etc. The edition follows **P₁**, which in this case seems the most coherent and reliable source. The accents at the end of mm. 627 and 629 appear in the sources beginning with **P_{2a}**.

627 Vlc: in **P_{2a/b}** marked *f*, certainly an error.

627 Fg I: the dynamic appears only in **P_{2a/b}**, but curiously only in m. 630; here it is anticipated to the beginning of the intervention.

655-656 strings: in **P₁** and in the vocal scores (partially) with accents on every half note, later rejected in the subsequent editions, though replaced by debatable down-bow signs on each note. Moreover, in **P₁** there was not yet the idea of a diminuendo to *p* in the second bar.

706-708: in **P₁** the Tr were also originally included; consequently, the Cr parts appeared slightly different.

Atto II

1, 4 Tp: in **P₁** there is, during the two central quarter rests, a roll respectively on D and A, later evidently discarded by Giordano in the subsequent editions. A similar case occurs in mm. 5-7, where offbeat strokes on the same notes D-A are found, following the strings.

1, 9, 26, 34 VI I-II, Vle: in **P_{2a/b}** the two eighth-notes concluding the bar are marked with a peculiar slur and a dot on the second note, or even two dashes in the subsequent repetitions. These inconsistencies - perhaps due to some bowing choice, but hardly by the composer - do not appear in **P₁**, which the edition follows, leaving the notes “clean,” as in the subsequent passage.

2, 10, 27, 35 Fl II, Ob II, Cl II: in no printed score is it clear whether the second instrument of each pair should also play

the double appoggiatura on the upbeat. The orchestral parts do not provide incontrovertible evidence, since Ob II and Cl II do not carry them, while Fl II shows them only in mm. 2 and 10. For consistency between parts, and considering that after the trill these instruments remain on the same pitch, the edition gives them only to the first instrument of each pair.

5-6 Cr II: in all printed scores the second half note of each bar is a G (sounding), a clear harmonic error, also when compared with the similar passage at m. 30; corrected.

44 VI I-II, Vle: in all printed scores the first slur begins, incomprehensibly, from the initial eighth-note of the bar; the orchestral parts confirm the more reasonable reading shown here.

45-48 Vle: in all printed scores the logical slurs over the ascending arpeggios are missing, although they correspond to those of the Vlc, of which the Vle are the continuation.

48 Tr I-II: in all printed scores and parts the value of this note is, unlike the same note at m. 46, a quarter-note without any evident reason; for consistency the edition gives it the same duration as the earlier note.

46-49: in **P₁** the intervention of the triangle was originally entrusted instead to timpani and bass-drum, later rejected in subsequent editions.

71 strings: in **P₁** marked *ff*, later corrected to a more moderate *mf* in the subsequent editions.

73 Fl: in **P_{2a/b}** the slur ends on the following half note, while in **P₁** it seems suspended across the barline. It is highly probable that Giordano intended it as shown here, and that in the printed editions this was misunderstood.

78 Fg, Cr I, Vlc: in the printed scores it is unclear whether the slur should end on the eighth-note (F), whereas the orchestral parts, which the edition follows, confirm this more clearly.

78 Tr: in the printed scores it is not specified whether the passage is *a2* or *a solo*, while the orchestral parts, which the edition follows, assign the note only to Tr I.

80 Ber: in all orchestral parts two eighth-notes are given in the first beat, contradicted by the doublings in Ob, Cl, and Tr and by the reading of **SP**, which provides what is coherently shown here.

82 Cr I: the dynamic present in **P_{2a/b}** is placed, inexplicably, on the downbeat of the following bar; corrected.

88 Fg, Cr III-IV, Vlc: in all printed scores with two separate slurs, one for each sextuplet, inconsistent with the similar preceding scale at m. 78; a longer dashed slur is therefore suggested by the editor.

105 Cr I-II: **P**₁ and **P**_{2a} do not indicate how many instruments should play, while **P**_{2b} adds an *a2*, which however conflicts with an exact doubling of the triads across three instruments (Cl II and Fg), very likely an error.

107 Fg: see previous note.

121-122 Fg, Cr, Trb: in **P**₁ the original version of the passage has the notes in these staves held for both bars, later lightened as shown in **P**_{na} and **P**_{2b}.

125-132 Fg, Trb, Cb: in this span of bars the accents are often inconsistent and only occasionally present; they are therefore extended coherently to the same musical elements in doubling.

125-127 et sim. Ott: in **P**_{2a/b} the initial scale is ascending and then placed an octave higher (following the Fl), a change Giordano indeed intended, but later reconsidered, as evidenced by **P**_{na}, in which this alteration is cancelled with the note "It's fine as it is printed." Evidently, however, the production of **P**_{2a/b} was already underway, and the reconsideration was never taken into account - hence it is proposed here for the first time. In **P**₁ it is also clear that the VI I passage was an octave higher for the first half of the phrase, then evidently reduced to the current version.

161 Vlc: in **P**₁ marked *p*.

181 VI I-II: the accent on G was added beginning with **P**_{2a}.

189 Fg, Cr, Tr I, Trb: in all printed scores an illogical *p* in this bar, probably to remind the conductor (in **P**₁) after the page turn that the ongoing chord was not to be played *f*. This dynamic, absent from the orchestral parts, remained in **P**_{2a/b} but is eliminated here.

200 Fg: in all printed scores marked *p*, inconsistent with the dynamic given to the Horns and probably an uncorrected remnant from an earlier version in which these chords were played at this dynamic by all instruments involved, as confirmed by **SP**. There is no reason for such a differentiation, which would only unbalance the bass notes.

202 in **P**₁ the original version of this bar appears, without the woodwind scales.

204 VI I-II, Vle: a vague performance tradition, also found in the earliest recordings of the opera, adds an *sf* at the

beginning of the tremolo. It is unclear whether this modification (which Giordano did introduce in other similar places in **P**_{na}) was accepted by the composer.

205 Fg, Vlc: none of the printed sources makes clear with which dynamic this passage should be played: whether with the earlier one (*ff*, which seems excessive) or with the new (*p*). It is left to the performer to choose the most suitable solution.

207 in **P**_{2a/b} the crescendo begins at the start of the bar, most probably a copying error when compared to the original version in **P**₁ and **SP**, and not a deliberate alteration.

236-238 VI I-II, Vle: in **P**_{2a/b} chaotic and contradictory dynamic/textual indications: the marking noted is present, as in **P**₁ and **SP**, but the dynamic beneath the staves is *sfp*, reiterated in the following two bars, whereas in **P**₁ the indication *lo stessto* was already sufficiently clear. The edition therefore makes explicit what is found in **P**₁ for greater clarity and coherence.

239-242 in this span, the first version (**P**₁) included also a long timpani roll, and did not yet have the *sfp* later prescribed for the brass or the *p* on the fourth beat for the high woodwinds and horns (m. 240).

271 Fl I: the sources are unclear whether the trill should extend to the following dotted eighth-note (thus requiring a tie) or stop on that note before the sixteenth-note arpeggio. **P**₁ seems the clearest source in this regard, and is followed here.

276-277 Vle, Vlc: in all printed scores the end point of the slur is uncertain or anticipated to the last quarter note of the preceding bar, most probably an oversight.

283 Fl I: in **P**₁ originally all eight sixteenth-notes were slurred.

297-298, 300 in **P**₁ timpani rolls were also foreseen in these bars, later removed in the subsequent editions.

311 Cr: in all printed scores with an extreme dynamic (*fff*), not confirmed by the parts and likely overlooked by Giordano during the various corrections/changes; different is the case of the Fl, marked *fff* in **P**₁ but reduced to *f* in the later editions.

316-320 in **P**₁ the strings did not carry tremolos, while the timpani were foreseen with rolls for two and a half bars (from m. 317).

319 Ob II: in $P_{2a/b}$ with a nonsensical slur across the three quarter notes; in P_1 without any sign, surely an oversight. Accents have been added here in line with the other doublings.

321 Fg: in $P_{2a/b}$ with *sf*, certainly an error; it must follow Tp and Cb.

327 Trb: in all printed scores this dynamic is placed nonsensically at the start of the following bar, where instead a *p* appears. Two such close markings may cause confusion; it may be that the *pp* was a later addition, without deleting the *p* left in the various editions. The latter is omitted here.

336 Fl, Ob, Cl, Ar: in $P_{2a/b}$ the necessary diminuendo - prescribed in P_1 and SP - was omitted, surely by mistake.

340 Fl: in $P_{2a/b}$ with an illogical *ppp* that finds no justification in the context; eliminated.

355 Fg II: in $P_{2a/b}$ with a B-flat, certainly a copying error; corrected following P_1 , since the fifth (B natural) is already abundantly doubled.

370 Vle: the sources are unclear whether the slur (which appears only once, either upwards or downwards) applies to the lower or upper voice, or even both.

373-374 in P_1 the pizzicato of the Cb was originally doubled by the timpani.

375 Cr I-II: $P_{2a/b}$ show a strange crescendo hairpin beneath the staff, very likely an oversight; eliminated.

379-380 VI I-II: in the printed scores the crescendo hairpins in the second half of the bar are longer and inconsistent with those in the preceding/upper staves (Cl). They are corrected accordingly, also in comparison with SP.

405 strings: accents are absent from the printed scores but inferred from the doublings in Ob and Cl, and generally shown in SP.

411 strings: in $P_{2a/b}$ lacking the last accent (A flat) and with a slur starting from the A natural, evidently for bowing reasons; but this is not a valid reason to omit an articulation marking intended by the composer.

413 strings: in $P_{2a/b}$ the first slur leaves the eighth-note (C) uncovered, owing to a copying error from P_1 , which at first glance indeed raises some doubts. After comparison also with SP, the slur must certainly extend to the end of the phrase.

445 Cl I, Fg I, Vle: in P_1 the two sixteenth notes on the first and third beats lacked staccato dots and were slurred.

472 VI I: in $P_{2a/b}$ with *p*, pleonastic and misleading; eliminated.

475-476 Cl, Fg, strings: the sources show contradictory dynamics. It seems clear that Giordano at some point wished to change the original arrival *p* on the downbeat of m. 476 into an *f*, but this change was not properly clarified in the new editions, producing overlapping and confusing markings. The crescendo hairpins are therefore extended to the end of the bar, and the *f* placed in the following bar unequivocally for all staves.

481-482 Cl I: in all printed scores the upbeat eighth-note is left outside the phrase slur, without reason. The edition anticipates the slur's starting point after comparison with SP and the orchestral parts.

491 Mad: in P_1 the first entry "guardate la!" is delayed by one beat; it is not possible to know whether this was due to an error or to a different original conception.

491 Cr IV, Vlc: in the printed scores, when the dynamic marking appears in the horns staff, it is placed above, perhaps to indicate that the *ff* applied only to Cr III, while for Cr IV - reasonably, given the musical context beginning at that moment - a *p*. In $P_{2a/b}$ the Vlc staff shows an explicit *ff* but lacks the subsequent necessary *p*, which we derive from SP and is also confirmed by the orchestral parts.

493 Fg: in $P_{2a/b}$ the *ff* is inexplicably placed halfway through the previous bar; corrected in line with the other similar staves.

528-530 in P_1 the Trb II was doubled by the tuba an octave below, while from m. 529 for three bars there was also a timpani roll on G. The string dynamics were also considerably higher - in other words, a thickening of the texture, later rejected by Giordano in the subsequent editions.

529 Fl I, Ob II, Fg I, Tr I: in P_1 the final eighth-notes of the bar were not slurred but accented, later evidently discarded together with the accents on the entire melodic line of the strings in the preceding bar.

544-545 strings: $P_{2a/b}$ omit the *mf* dynamic, which was indicated in P_1 generically across these staves and never explicitly altered thereafter.

555 VI I-II: in **P₁** instead of a diminuendo there was the textual indication *sempre forte*, later evidently rejected.

567 Ob: in **P_{2b}** with an illogical *a2* indication, while the second player is engaged with the English horn.

568-573 in these bars **P₁** shows an orchestration initially conceived by the composer, later modified with pencil notes in **P_{na}**, the effects of which are clearly visible when comparing **P₁** with **P_{2a}** and **P_{2b}** (changes made in several stages).

571 Ar: in all sources the first eighth-note of the second triplet is an F, certainly an error - harmonic at the very least, given the suspension - corrected to A flat.

577-578 Fl, Ob, Cor in, Cl, Vlc: in all printed scores the crescendo hairpins are missing, or drawn only in the second half of m. 577, not continuing as in VI I and II. They are here extended accordingly.

582 the hairpin in **P_{2a/b}** is drawn across the whole bar except for VI I and II. In **P₁** and **SP** it is clearer that Giordano's intention was for the hairpins to align in this final portion of the bar, which is why these sources are followed here.

619-620 Ob I: in **P_{2a/b}** with a strange and illogical slur across the two bars; eliminated.

620-621 Ob I, Cor in: in **P_{2a/b}** with pleonastic and misleading crescendo hairpins; eliminated.

627 at this point Giordano, in the last version of the score, cut four bars that merely repeated the already amply presented theme; this small cut is given in the appendix.

635 at this point Giordano, in the last version of the score, cut two bars of syncopated repeated chords on the tonic, entirely pleonastic; this small cut is given in the appendix.

671-672 in **P₁** the chorus's first intervention was assigned only to the soprano section, later evidently enriched in the subsequent editions.

686-693 Fg, Tr, Trb, Vlc, Cb: Giordano modified the orchestration of this passage, lightening the texture by removing unnecessarily long chords in all sections. Up to and including **P_{2a}** these staves carried the same notes but with the rhythmic values of the Horns or woodwinds. This change is visible in **P_{na}** and fully realised in **P_{2b}**. At m. 693 the Cr too undergo, like the others, a halving of the value of the chord on the third beat (originally half notes).

Atto III

1-4 in **P₁** inconsistency among the dynamic markings: some staves show *ff*, others *sf*. The general *ff* markings were standardised in **P_{2a/b}**.

42 Vle, Vlc, Cb: the staccato dots are added by the editor in line with those in the woodwinds/horns appearing in **P_{2a/b}** (in fact added only after **P₁**).

43 strings: in all printed scores with pleonastic *f*, here eliminated.

53 Gér: in all printed sources the rhythmic value of the character's final note is a whole note, contradicting the durations marked in the string staves (particularly the violin doublings), not to mention the nonsensical overlap with Mathieu's phrase if this value were respected. This is probably an error never corrected. In **SPa** Giordano correctly writes it as a half note with a corresponding rest, but then cancels the bar to rewrite it immediately after, evidently forgetting the barline.

58 Vlc: in no source is there an *sf* at this staff, but it seems implicit if, as appears likely, the dynamic was indeed prescribed for woodwinds and horns. In **P₁** there is only one *sf* above the Fl staff, while in **SP** it is completely missing. Its attribution is therefore generally doubtful, but given the recall of the opening of this third act, it may be desirable to extend it also to the preceding chord.

110 Tp: in **P₁** marked *f*, later modified. In **P_{2a/b}** a crescendo hairpin also appears, which might seem linked to this dynamic but is instead a generic sign for the passage and therefore has not been applied to this staff.

118-120 Fl, Cl: conflicting slurs among the sources. In **P₁** Fl I shows two slurs, one per bar, whereas in **P_{2a/b}** Cl I has a strange slur beginning on the long note of m. 118 and spanning the octave leap.

121 Giordano, in **Na**, recalls a correction to the Vle on the page of **P_{na}** containing this bar (writing "2 sole"): indeed, in pencil he cancels the indication *tutte* and adds "correct the other scores," clear evidence that this section was not to play here, except for the first desk. The correction was never carried out, and the situation remains to this day. The editions therefore reproduces Giordano's peculiar choice, adding the necessary return to *tutte* at m. 126, where VI I and II also join the sonority.

122 Fl, Cr I, Vle: it is unclear in the sources whether the slur is merely a grouping sign for the irregular figure or a true slur; given the lyrical context we incline toward the latter.

124 Cor in: in **P_{2a/b}** the slur begins at the start of the bar and ends with it, in contrast to the Fg. **P₁** provides the most coherent version, which is adopted here.

125 VI I-II: in all printed scores the *f* is placed, as for the other staves, on the subsequent downbeat, without considering the important upbeat played by these sections; the *f* is therefore anticipated.

132 VI I-II: the *p* comes from **P₁**, later disappearing without reason in **P_{2a/b}**.

134-136 Cl: in **P_{2a/b}** the slur begins one bar later, incomprehensibly; here the editions returns to the reading of **P₁**.

137 in Na Giordano writes for VI II "remove *metà*," a correction not made in **P_{2b}** but applied here, also removing the corresponding *tutti* in m. 139.

138 VI I: the marking is anticipated by one bar compared with **P_{2a/b}**, where the placement is certainly wrong.

143 Vlc: in **P₁** the upbeat of the first Vlc was a half note, later explicitly modified by Giordano in **P_{2b}**.

151 Fl, Ar: in **P_{2a/b}** the Fl show hairpins in the first part of the bar, unlike the harp. In **P₁** no hairpins appear, but from **SP** and the orchestral parts it is clear that this dynamic sign should be placed as shown here.

201 VI I: **P_{2a/b}** anticipate the placement of the textual marking to the beginning of the bar, whereas **P₁** provides the more correct and logical position.

233-236 strings, Fl, Ob, Cl: the articulation of this passage - repeated several times in this musical section - is inconsistent among the sources. **P_{2a/b}** show unusual dashes on the VI II eighth-notes in mm. 234-235 and remove the staccato dots on the eighth-notes of VI I and Vle in the same bars. The woodwinds too present a mixture of signs, slurs, and dots inconsistent with each other and with the corresponding repetitions. In **P₁** some of these signs are more coherent but not all. The model to which these markings are standardised is therefore that of mm. 237-239 and 251-253.

243 VI II: in **P_{2a/b}** the slur of the first part of the section ends, erroneously, an eighth-note early; we follow **P₁**.

244 the dynamic is absent in **P_{2a/b}**, perhaps by oversight, but present in **P₁**, which we follow, also integrating the woodwind parts accordingly.

250 Fg I: the staccato dots are absent from the sources but added by the editor for consistency with the pizzicato doublings.

255 Cr I: in **P_{2a/b}** with *sf*, but **P₁** - which here seems the correct version - shows *mf*; *sf* is therefore considered a later copying error, inconsistent with the context.

269-272 Vle, Vlc, Cb: in **P_{2a/b}** the Vle slurs extend for two bars, unlike those in the basses. **P₁** has the certainly correct and coherent version.

273, 275 VI I-II, Ob I: in **P₁** the last note (the G# on the third beat) is a quarter note, later deliberately shortened in value, though the tenuto dash was retained.

273, 275, 277 Cr: in **P₁** the *mf* was originally an *sf*, evidently modified by the composer to soften the attack of the chord within the delicate orchestral texture.

280 VI I-II, Vle: **P_{2a/b}** omit the repetition of the *sf* in this second bar, although it is consistently present in **P₁**.

308 VI I: in **P₁** originally marked *p*.

317-318 the fermata spanning the two bars was later added in **P_{2a/b}**.

322 VI I: in **P_{2a/b}** an accent also appears in this bar - surely an error caused by the presence, in **P₁**, of a repeat sign of the previous bar. The tremolo must remain unchanged.

334 Trb: in **P₁** originally marked *p* and without a diminuendo hairpin.

356 strings: in **P₁** originally pizzicato to all.

358 Cl, Fg, Cr I-II: in **P_{2a/b}** with a crescendo hairpin that does not appear pertinent - probably a mistake - eliminated.

373 Cr: in **P₁**, **P_{2a}** with *f*, later evidently modified.

376-377 **P₁**: originally without the reinforcement of Cl I.

387 Fl II-III, Ob: in all printed scores with odd slurs beginning at the start of the bar and extending to the whole note in the next, which do not fit the context and are likely repeated copying errors - eliminated.

390 Fl II: in all printed scores the note is G, a clear harmonic error, corrected here with the nearest plausible note (E).

396 woodwinds, brass: in **P₁** originally *f*, later reduced to *mf*.

400, 402 VI I-II: in **P**₁ the sixteenth-notes appear slurred.

402 **P**₁: originally with a timpani roll on D, later evidently discarded.

414 in **P**_{2a/b} the metronome marking is erroneously 152.

454 Ob: in **P**_{2a/b} the G# is marked *a2*, but in **P**₁ - which the edition follows - it is reasonably *a solo*.

457-458 strings: in **P**₁ and **P**_{2a} the *strappate* are to be played with the bow, but Giordano explicitly changes the indication in **P**_{na} to pizzicato, as then adopted in **P**_{2b}, which we follow.

461 Fl: in **P**_{2a/b} erroneously marked *a2* (unlike m. 458); we follow **P**₁.

469 Ob: in **P**_{2a/b} the two sixteenth-notes are given only to the upper octave, unlike the immediately following bar - surely a mistake; the edition follows **P**₁.

471-472 Gér: in **P**₁ and **SP** there is an earlier version of the vocal line beginning instead on C, a third lower (for m. 471), then proceeding chromatically in the next bar (D-E flat instead of B flat-C flat). A more linear but less interesting version, evidently revised by Giordano.

476 Tp: over the course of the various editions, and in parallel with the increasing technical potential of the instrument, Giordano altered certain tunings to better fit the surrounding harmonic context. Nonetheless, some possibilities were left unexplored: here the G clashes harshly with the harmony and low orchestral register, hence a retuning to A flat is strongly recommended.

478 Cl, Fg, Cr: in **P**₁ originally marked *f*, later reduced to *mf*.

496-497 VI I-II, Vle: in **P**_{2a/b} the dashes corresponding to VI II and Vle are missing, though consistently present in **P**₁.

498 VI I-II, Vle: in **P**₁ and **SP** no slur appears, but one is introduced from **P**_{2a} onwards, evidently to soften the effect of the staccato dot on the eighth-note.

500 **P**₁: before this tremolo there was originally a 32-bar episode for Gérard, soon cut (probably in stages, as some **SP** copies and orchestral parts still contain its last 6 bars). This can be consulted in the appendix. The tremolo itself also originally began *p*, then altered by the composer in **P**_{na}. In **P**_{2a/b} one finds an *sff* followed by a diminuendo. We retain Giordano's explicit modification in **P**_{na}.

510 **P**₁: originally with a timpani roll on F#.

545 in **Na** Giordano cancels the option of having the triads played by three violas alone, instead opting for the entire section (divided in three parts) for a fuller sonority. This correction was never reported in **P**_{2b} and has never been published until now.

556 see note 545.

559 Vlc: see note 545.

576 Mad: all printed sources except **P**₁ omit the portamento slur, here restored.

577-584 **P**₁, **P**_{2a}: in these sources the older version of the passage survives, without the later doubling of Cb and with a pizzicato at m. 581, also subsequently altered.

591-597 Giordano, in **Na**, makes several changes to the string parts, adding notes previously absent in VI I (mm. 591-592, 594, 597), thereby also eliminating the original Vle divisi at mm. 591-592, which included in the first bar an F# later transposed up the octave and assigned to VI I. These changes were never incorporated into **P**_{2b}.

604 Fl: in **P**_{2b} a nonsensical *p* appears only on this staff, certainly an error, eliminated (cfr. **P**₁).

632-636 the alternative "opp." comes from **SP** and was evidently already in circulation, as attested by the first two complete recordings of the opera (see Preface).

660 Cb: in all printed scores the D is placed an octave lower, curiously so, since at the beginning of the passage Giordano had deliberately avoided going below the range of the fourth string.

668 Gér: in **P**₁ the same notes originally appeared an octave lower.

670 **P**₁, **SP**: ♩ = 160.

690 **P**₁, **SP**: **Lento molto**.

721 VI I in **P**_{2a/b} even the eighth notes on the third beat (A-C) bear staccato dots, whereas in **P**₁ and **SP** they are slurred; the edition adopts the latter.

790 **P**₁, **SP**: ♩ = 152.

792-795 Ché: in **P**₁ an earlier version of the protagonist's part fills also the bars now erased, avoiding unnecessary strain before the romanza. In those bars the words "tu menti"

were repeated in an even higher register, and the subsequent "Si" was sung on a tied note already from the preceding bar.

814 Fg, Cr: the tempo marking is added here for the first time, taken from an autograph annotation in **Pna**.

840 Fg, Cr: in all printed scores the rhythmic value of the tied note on the beat is a quarter note, inconsistent with the strings' values and against the (truncated) textual indication. The value has been regularised to an eighth-note.

854 Trb: no dynamic is given in any full score, but it is suggested by **SP**.

877 P₁: originally these two chords each occupied a full bar, so there was one more bar before the present *a tempo*.

893 P₁: at this point the finale included 4 additional bars (available in appendix) of ascending progressions before the full orchestral outburst; these were cut by Giordano between P_{2a} and P_{2b}, with related annotation also in **Pna**.

896, 898 Pna: here Giordano orders the elimination of *stentate* (since the subsequent *presto*, introduced in P_{2a}, makes it redundant). The cut was not implemented in P_{2b}; the change is applied here for the first time, though it produces effects in performance that differ notably from the prevailing interpretative tradition. Evidence of this can be found in the 1941 recording conducted by Oliviero de Fabritiis (during the composer's lifetime), which should therefore be taken into serious consideration.

Atto IV

1-7 strings: the dynamics corresponding to Cl and Fg appear beginning with P_{2a}, but were never integrated into the string staves even though they implicitly apply to them as well. In **Pna** Giordano marks a down-bow on every note, contradicting the alternation between chords in *p* and chords in *f* (as also executed in the recordings conducted by Molajoli and by de Fabritiis), which are to be considered paramount; for this reason those bow marks are shown only on the accented *f* notes.

1-8 Vlc: in P₁ and P_{2a} the double-stops are alternately to be played *divisi* and *unisoni*; Giordano explicitly abolishes these continual divisions in P_{2b}, which we follow.

1-14 P₁: originally the doubling of VI II by VI I was not foreseen, but later added in pencil by Giordano in **Pna**; likewise, in mm. 11-14 the Vlc line was slightly different: the present upper voice was then the lower one, while the latter doubled the Cb.

16 harp: in P_{2a/b} the dynamic is missing for the instrument, whereas it is present in P₁.

52-53 P₁: this source offers an earlier, heavier orchestration, with chord doublings in the second half of the first bar by Cr and various woodwinds, subsequently modified as also evidenced in **Pna**.

60 P_{2a/b}: in these sources the indication *affrett.* appears not only at the beginning of the bar but also mid-bar; this is certainly an error.

60 VI I: in P_{2a/b} only this staff among the strings shows an incoherent *pp*, probably carried over from P₁, where there is an almost overlapping set of dynamics - *pp* and immediately *p* - in haphazard rhythmic positions.

60-61 Fg I: in all printed scores the necessary tie is missing; added.

65 Tp: in P₁ the staff originally lacked the G flat on the downbeat, later evidently added.

68 Cb in P₁: *sfppp*.

90 Fl I, Ob I, Fg, Cr I: in all printed scores the accent is missing here, though it is present in the corresponding passage at m. 111.

92 Cr: P_{2a/b} omit the *pp* associated with *sf*, clearly visible in P₁, which the edition follows.

95 VI II, Vle: in all printed scores the accent is missing on these staves - surely intended, as the similar passage at m. 111 confirms.

105 Vlc, Cb: in P_{2a/b} the dynamic given is *f*; it is unlikely to be a deliberate change by Giordano and more probably a copying error from P₁, which the edition follows.

112 the duration of the tied note on the downbeat has been made consistent with similar earlier passages for internal coherence.

121 Sch: in P₁ curious tenuto dashes are placed above the two eighth-notes.

124 P₁, SP: ♩ = 44.

150-157 Cor in: in P₁ the doubling of the vocal line was not foreseen; Giordano adds it in pencil in **Pna**, and it then flows into P_{2a/b}.

165 the tempo marking is placed, in all sources except **P₁** (which the edition follows), on the second beat.

174 Cr III: **P_{2a/b}** omit the slur present in **P₁**.

178-182 Cl I: **P₁** shows an earlier version of the part that doubles only the rapid groups of four thirty-second notes of Fl I; these additions are recalled in **Na** and duly carried into **P_{2b}**.

179-180 tutti: in **P₁** a **p** appears on the woodwind staves only on the downbeat of the first bar; in **P_{2a}** it is subsequently extended to the other staves, but it disappears again in **P_{2b}** together with the diminuendo hairpin originally spanning the two bars. Indeed, in **Pna** Giordano writes: "remote hairpins and put *f* to everyone".

178-179, 182 Cb: accents are added by the editor in line with those in mm. 183-184 found in all printed scores.

182 tutti: in all printed scores the accents of the analogous passage are omitted; they are added here consistently.

183 Fl I, Cl I, Cr: in **P₁** a **p** appears on the two woodwind staves, later arbitrarily inserted also between the Cr staves in **P_{2a/b}** - surely an error: as in the earlier analogous passage, the dynamic should remain *f*.

188-189 Cr: in **P_{2a/b}** overlapping double accent signs (normal accents and longer hairpins) create visual clutter and add nothing to already ample performance instructions.

190 Vlc, Cb: in all printed scores an illogical **p** appears; the edition follows the dynamics of the other string staves.

190 Mad: in **P_{2a/b}** the first whole note is erroneously A, descending only in the next bar to F; senseless, and corrected according to **P₁** and **SP**.

205 P₁, P_{2a}: originally everyone began from *f* for the ensuing crescendo, while the Cr from "*ff squillante*".

207 Cl I: in **P_{2a/b}** an abrupt **pp** appears, explicitly cancelled by Giordano in **Pna**, which the edition follows.

216 Cl I, Vle: in all printed scores marked **mf**, explicitly corrected by Giordano in **Pna** to *f* beside the Cl staff and probably implied also for the Vle.

218-219 tutti: all printed scores show conflicting dynamics: *f* appears on the Tp, Fg staves and on those of Ob I and Ott immediately after a written **p**, illogically. More plausible - also given the arrival at *f* after the crescendo in m. 222 - is that the dynamic for all is the **p** shown here.

240-241 Tr: in **P₁** all three instruments tie the long whole notes of mm. 239-240 to that of m. 241 (followed here); in **P_{2a/b}** only Tr III shows the tie, which makes no sense - clearly an editorial oversight.

251-254 Fl I, Cl I, Cr III-IV, VI I-II, Vle, Vlc: in the printed scores the slurs are oddly different and/or missing compared with the analogous earlier passage (mm. 207); they are here standardised to that model.

257-258 already in **P₁** the Vle staves are divided in two: the upper staff carries all the eighth-notes of the passage (m. 257), the lower only the first two notes (C-D flat), with the inscription "2 sole." In the following bar the indication is even more explicit, "2 sole divide," also found in **P_{2a}**. The interruption of one staff naturally allowed the first desk time to prepare the subsequent **pp** (m. 258). Whereas in **P₁** the empty staff is correctly the upper one, in **P_{2a}** they are inexplicably inverted. When Giordano later implemented the changes noted in **Na** (1946), he abandoned the feeble effect of two players only and let the section play the passage. This correction appears in **P_{2b}**, but incompletely: the staff inversion is not restored, creating confusion about who should play the entire passage. The edition therefore adds the necessary indication "Ia metà," finally making it clear.

270 VI I: in all printed scores an additional crescendo hairpin is drawn already in the first half; it is not pertinent and is likely an error - eliminated.

274 Ott: the dynamic is brought forward here from the downbeat of the following bar, where the sources (illogically) placed it.

280 P_{2a/b}: these sources show pleonastic **ff** on only some staves; eliminated, following **P₁**.

280-286 P₁: originally Schmidt's intervention was anticipated to the second half of the preceding bar (m. 280), with Chénier's reply accordingly anticipated by one beat. Moreover, the word "insiem" on the high B natural was not foreseen: the two protagonists ended on F#, and the orchestra entered in unison at m. 285 on the third beat. These changes were made in **Pna** and **Na** and correctly reproduced in **P_{2b}**; however, in that source the originally foreseen ties for woodwinds and Cr disappear, together with the added accents on the reiterated B at the start of m. 286, which the edition retains.

287-288 Tr II-III: in **P_{2a/b}** with a strange - and certainly erroneous - tie across the barline.

289 the tempo marking appears, in all printed scores, only on the Cr and Tr staves; it is here extended as a general indication.

Translation by Andreas Gies

Personaggi | Characters

ANDREA CHÉNIER	Tenore
CARLO GÉRARD	Baritono
MADDALENA DI COIGNY	Soprano
La mulatta BERSI	Mezzosoprano
LA CONTESSA DI COIGNY	Mezzosoprano
La vecchia MADELON	Mezzosoprano
ROUCHER	Basso o Baritono
PIETRO FLÉVILLE, il romanziere, pensionato del Re	Basso o Baritono
FOUQUIER TINVILLE, accusatore pubblico	Basso o Baritono
Il sanculotto MATHIEU, detto «Populus»	Baritono
Un «INCREDIBILE»	Tenore
L'ABATE, poeta	Tenore
SCHIMDT, carceriere a San Lazzaro	Basso
Il Maestro di Casa	Basso
DUMAS, presidente del tribunale di Salute Pubblica	Basso

Dame, Signori, Abati, Lacchè, Staffieri, Ungheri volanti, Musici, Servi, Paggi, Valletti, Pastorelle, Straccioni. Borghesi, Sanculotti, Carmagnola, Guardie nazionali, Soldati della Repubblica, Gendarmi, Mercatine, Pescivendole, Calzettaie, Venditrici ambulanti, Meravigliose, Incredibili, Rappresentanti della Nazione, Giudici, Giurati, Prigionieri, Condannati, Ragazzi strilloni.

Un maestro di musica, Alberto Roger, Filandro Fiorinelli, Orazio Coclite, Un bambino, Un cancelliere, Il vecchio Gérard, Robespierre, Couthon, Barras, Un fratello servente (garzone di caffè), ecc.

ANDREA CHÉNIER

opera in quattro quadri

dramma di ambiente storico
scritto in quattro quadri da
Luigi Illica

Musica di Umberto Giordano

ANDREA CHÉNIER

Luigi Illica

Umberto Giordano

Quadro I

In provincia; nel castello della Signoria dei conti di Coigny. Il giardino d'inverno. La gran serra. All'alzarsi della tela, sotto i rigidi comandi di un arrogante e gallonato Maestro di Casa, corrono Lacchè, Servi, Valletti carichi di mobili e vasi, completando l'assetto della serra. Carlo Gérard, in livrea, entra, sostenendo, con altri servi, un azzurro e pesante sofà.

Allegro brillante $\text{♩} = 144$

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is in 2/4 time and D major. The right hand starts with a forte (*ff*) *secca* dynamic, playing a series of chords and eighth notes. The left hand plays a bass line with a piano (*p*) dynamic. A large watermark 'Musica' is overlaid on the score.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score continues from the first system. The right hand starts with a forte (*f*) *legg.* dynamic, playing a series of chords and eighth notes. The left hand plays a bass line with a piano (*p*) dynamic. A large watermark 'Musica' is overlaid on the score. The instruction "ALZA LA TELA" is written above the right hand staff.

Musical score for the third system, measures 13-16. The score continues from the second system. The right hand starts with a forte (*f*) dynamic, playing a series of chords and eighth notes. The left hand plays a bass line with a piano (*p*) dynamic. A large watermark 'Musica' is overlaid on the score.

17
IL MAE.
Que - sto az - zur - ro so - fà là col - lo -

mf

(Gérard e i lacchè eseguono - poi il Maestro di Casa accenna verso le sale interne e vi entra seguito da tutti i lacchè, eccettuato Gérard, che inginocchiato avanti al zurrò sofà, ne liscia le frange arricciatesi e ridona il lucido alla seta rasata, acciando i cuscini)

IL MAE.
- chiam!

2

pp

pp

f

dim. *p*

f

dim. *p*

29

f

33

f *p* *f*

3

p *dim.*

40

43

mf

47

GÉR. (al sofa)

Com - pia - cen - te a' col - lo - qui...

Molto meno

p *pp*

Allegro moderato ♩ = 80

50 GÉR.

Allegro moderato ♩ = 80 4

del ci - ci - sbeo che a

52 GÉR.

da - me ma - tu - ra - te por - ge - va qui la ma - !

54 GÉR.

Qui pac - co ros al neo so - spi - ran - do di - cea:

56 **Meno**

Meno

O - ri - tia... o Clo - ri... o Ni - ce in - ci - pri - a - te, vec -

a tempo

GÉR. - chiet - te im - bel - let - ta - te, io vi bra - - mo

a tempo

pp

61

GÉR. ed, an - - zi sol per que sa for se:

affrett.

63

GÉR. - - mo!

affrett.

65

GÉR. — Tal dei tem - pi è il co - stu - - - - -

f

8^a

m.s.

Allegro assai vivo

67 (scoppia in una beffarda risata)

GÉR.

-me!

Allegro assai vivo

8^a

ff

(Dal giardino si avanza trascinandosi penosamente, un vecchio giardiniere curvo sotto il peso di un mobile. È il padre di Gérard. Questi gitta lo spolvericcio che tiene in mano e corre a porgere aiuto al padre, che tutto tremulo si allontana pei contorti sentieri del giardino)

GÉR.

6

Moderato

75

f

79

(guardando, commosso, allontanarsi il padre)

GÉR.

Son ses - san - t'an - ni, o vec - chio che tu ser - vi _____ A' tuoi pro -

7

GÉR.

ro - gan - ti si - ri hai pro - di - ga - to fe - del - tà, su - do - ri,

86

GÉR.

la for - za dei tuoi ner - - vi, l'a - ni - ma tua, la

89

105 **Allegro vivo** ♩ = 160 *a piacere*

GÉR. T'o - dio, ca - sa do - ra - - ta! L'im - ma - gin sei d'un

Allegro vivo ♩ = 160 **col canto**

ff

108 **a tempo**

GÉR. mon - do in - ci - pri - a - to e va - no! ghi

a tempo

ff

110

GÉR. ai in ta ed in mer - let - ti, af - fret -

8^a

112

GÉR. - ta - te, ac - ce - le - ra - te le ga - vot - te gio - con - de e i mi - nu -

f *tr*

115 *trattenendo* **a tempo**

GÉR. - et - ti! Fis - sa è la vo - stra sor - - te!

col canto **a tempo**

ff *ff*

118

GÉR. Raz - za leg - gia - - - dra e rea,

120 *stent.*

GÉR. di ser - - - vi, e

stent. *ff*

122 **a tempo**

GÉR. ser - vo qui, giu - di - ce in li - -

a tempo

124

GÉR.

- vrea, ti gri - do: È l'o - ra del - la

Largo ♩ = 60

GÉR.

mor - - - - - te!

Largo ♩ = 60

10

ff

MA

128


(La Contessa, Bersi (questa stranamente vestita) appaiono al di là dell'uscio d'ingresso alla serra.
La Contessa afferra alcuni ordini al Maestro di casa. Maddalena lentamente si avvanza con la Bersi)

pp

mosso

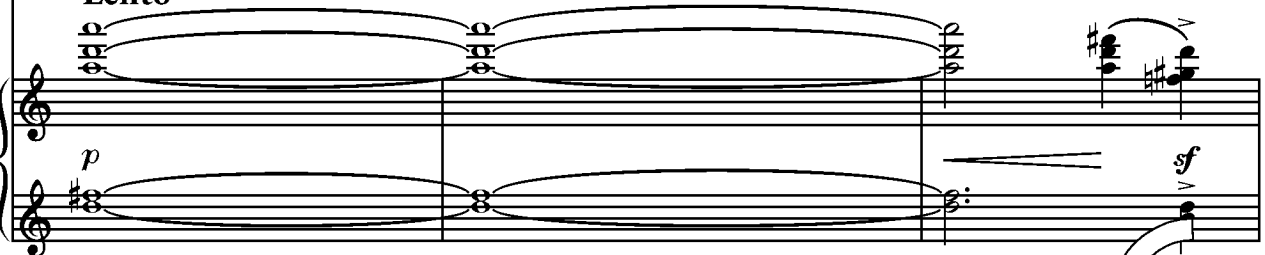
129

130 **Lento**


MAD. 

Il gior - no in - tor - no già s'in - se - ra len - ta - men - te!


Lento

p 

133 $\text{♩} = 44$

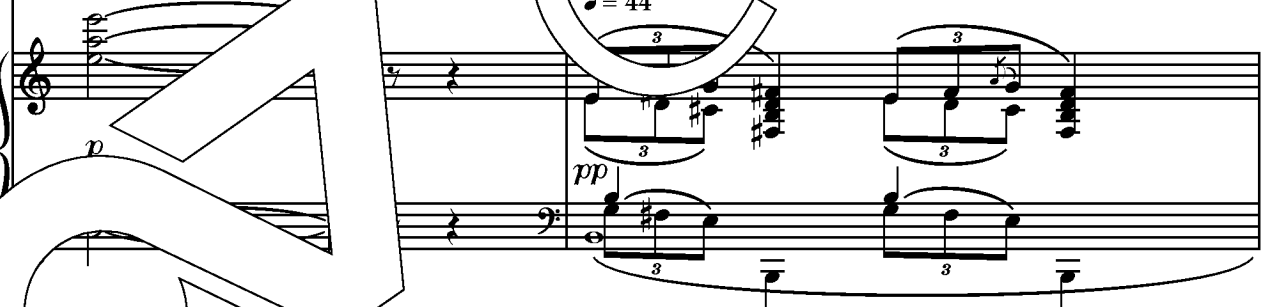
MAD. 

In que - ste mi - ste - rio - se om - - bre l' a - ni - me fan - ti - che as -
(fra sè guardando il volto di Maddalena)

GÉR. 

Quan - ta dol - co - za nel - l'al - ma te - tra

$\text{♩} = 44$

pp 

MAD. 

- su - mo - no le co - se!... Or l'a - ni - me s'a - cque - ta - no

GÉR. 

per te pe - ne - tra! An - che l'i - dea muor, tu non muo - ri giam -



rall.-----

138

MAD. — u - ma - na - men - - - - - te!

GÉR. - ma - - - - i, tu l'É - ter - na Can - zon!

p

Allegro brillante ♩ = 144 (entra nella serra, e coll'occhialetto, e con far stezza
 LA CONTESSA guarda attentamente se e come è stata di (a)

Allegro brillante ♩ = 144

11

érard ed altri lacchè)

v'af - fret - ta - te e al - la lu -

(i lacchè montano su alcuni sgabelli e cominciano ad accendere i bracciali,

150 LA CONTESSA i doppiieri e a dar luce a tutta la serra...a poco a poco tutto sflogora di luce allegra) (piano a Gérard)

-mie - ra lu - ce da - te! E...

p

154 LA CONTESSA

di - te: tut - to è pron - to? I

GÉR. Tut - to.

158 LA CONTESSA

co - ri? E j suo - na -

GÉR. o di già ven - sten - do - si

LA CONTESSA (volgendogli le spalle)

- to - ri? A mo -

GÉR. Ac - cor - dan gli stru - men - ti.

MAD.

LA CONTESSA

U - no è il si - gnor Fle -
 - men - ti ar - ri - ve - ran - no gli o - spi - ti...

12

This system contains the first system of music. It features a vocal line for 'LA CONTESSA' and a piano accompaniment. The vocal line has a triplet of eighth notes in the first measure of the system. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. A large watermark 'Musica' is overlaid on the right side of the page.

MAD.

170

- vil - le... E (al - tro) chi è?

LA CONTESSA (con grande compiacenza) (con sussiego)

Scri - me - ri - to... È l'A - ba -

This system contains the second system of music, starting at measure 170. It features a vocal line for 'LA CONTESSA' and a piano accompaniment. The vocal line has a triplet of eighth notes in the first measure. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. A large watermark 'Musica' is overlaid on the right side of the page.

MAD.

LA CONTESSA

U - no vien dal - l'I - ta - lia?...

- ti - no!... Sì! Fle - vil - le, l'A - ba - te da Pa -

This system contains the third system of music. It features a vocal line for 'LA CONTESSA' and a piano accompaniment. The vocal line has a triplet of eighth notes in the first measure. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. A large watermark 'Musica' is overlaid on the right side of the page.

178 LA CONTESSA (poi, sorpresa, osservando che ancora sua figlia è in vestaglia)

- ri - gi!

182 LA CONTESSA *a piacere*

An - cor co - sì! Mad - da - la! An - cor non sei ve -

col canto

p

M.
BER.

almo

Si; io pen - so al - la tor -
(corre a Maddalena e si accoccola grottescamente ai suoi piedi con gesti strani e bizzarri)

LA CONTESSA

So - spi - ri?
- sti - ta?

Andantino calmo ♩ = 69

13

p

189
 MAD. *- tu - ra di far - si bel - le!* (crollando la testa vivacemente)
 BER. Sei tu che fai bel - - le le ve - sti

192 (con rabbia) **più mosso** ♩ = 88 (si guarda curiosamente gualcendole pieghe delle vesti)
 BER. tue! Io le fo brut - te tut - te!

195 (si avvicina alla Bersi e la calma dicendole sorridendo) **rall.** (con fare di annoiata)
 MAD. Sof - fo - co, mo - ro tut - ta

198
 MAD. chiu - - sa in bu - sto stret - - to a squa - me

201
MAD. om - bra di mo - ro_o in un cor - set - to, co - me s' u - sa di se - ta di na -

204
MAD. - ka - ra!... *rall.* (la interrompe imitando il gesto caricato, il fare, il sospirare di un attito) tempo

BER. Il tuo cor - set - to è co - sa ra - ra. *rall. col canto* 15 *a tempo*

208
MAD. bi - le gon - nel - - - - la

210
MAD. co - - scia di nin - fa bian - - ca, m' in - cep - pa e stan - ca, mi

213
MAD. sfian - ca tut - - ta e, ag - giun - gi - vi un cap -

215 **rall. dim.** **stent.** **a tempo**
MAD. - pel - lo Cas - sa di Scon - to o quel - lo a la Ba - si - lio o al - la Mont - gol

rall. dim. **stent.** **a tempo**

218
MAD. e sei sor - da e cie - - ca,

(Le lontane grida annunciano l'avvicinarsi delle visite. Ma ecco la Contessa che ritorna)

220 **poco meno** **rall. molto** **a tempo**
MAD. e, na - ta bel - la, ec - co - ti fat - ta brut - ta.

poco meno **rall. molto** **a tempo**

Allegro brillante ♩ = 116 (gli invitati entrano nella sala a coppie) (affrontandola coraggiosamente)

MAD.

16 **Allegro brillante** ♩ = 116

Per sta - se - ra pa-

pp

p stacc.

MAD.

227

-zien - za! Mam - ma non o - di? Co - si

LA CONTESSA (già si anima tutto il castello)

So - o di gli o - ti!

MAD.

(corre via seguita da Bersi)

met - to: ca ve - sta ed u - na ro - sa in te - sta!

p

5

233

17

cresc. *ff*

238

240

242

245

a tempo

LA CONTESSA (alle dame)

Oh!... Co - me e - le - gan - te... e

18 *a tempo con eleganza*

p molto cantato

252 LA CONTESSA

vo - i gen - til ga - lan - te!

poco rall

più rall. a tempo

255 LA CO

rall. - ra ga - lan - te - ria!

19 *p con eleganza*

più rall. a tempo

259 LA CONTESSA

(al Marchese)

A ben più d'u - na

262 LA CONTESSA

bra - ma la vo - stra da - ma ac - cen - der sa - prà l'e - - - sca!

(alla vecchia dama colla quale senza inchini si abbracciano, vecchia dama che ha a cavaliere un grosso ecclesiastico)

265 LA CONTESSA

pa - ri -

pp e stacc.

268 LA CONTESSA

fre - ca sem - pre! Con - tes - sa, sem - pre, sem - pre la

271 LA CONTESSA

stes - sa!

Sonagliera sul palcoscenico in lontananza

pp e cresc.

pp *ff*

Son

Son

20

277

280 (8)

(entrano i) Son tre. Uno avanzato di età, con esagerato manicotto,
 il romanzista) e, Chénier; uno senza età, un musicista)

283

286

FLÉ. Com - mos - so_e lu - sin - ga - - - to... a tan - ti com - pli -

21

pp

FLÉ. - men - - - ti e_a que - sto, più che_o - mag - gio... (cerca la pa... adatta)

292

opp.

p

dim.

FLÉ. come pri... l.----- a tempo (imbrogliato a continuare in quel silenzio,

295

a ma - bil si - flag - gio! Ch'io vi pre -

pp

a tempo

FLÉ. 298 presenta i due personaggi i che son venuti con lui) incalz.

- sen - ti Flan - do Fio - ri - nel - li, ca - va - lie - re, i - ta - lia - no_e mu - si - co! An - incalz.

301

FLÉ.

-drea Ché - nier... un che fa ver - si e... che pro - met - te



304

MAD.

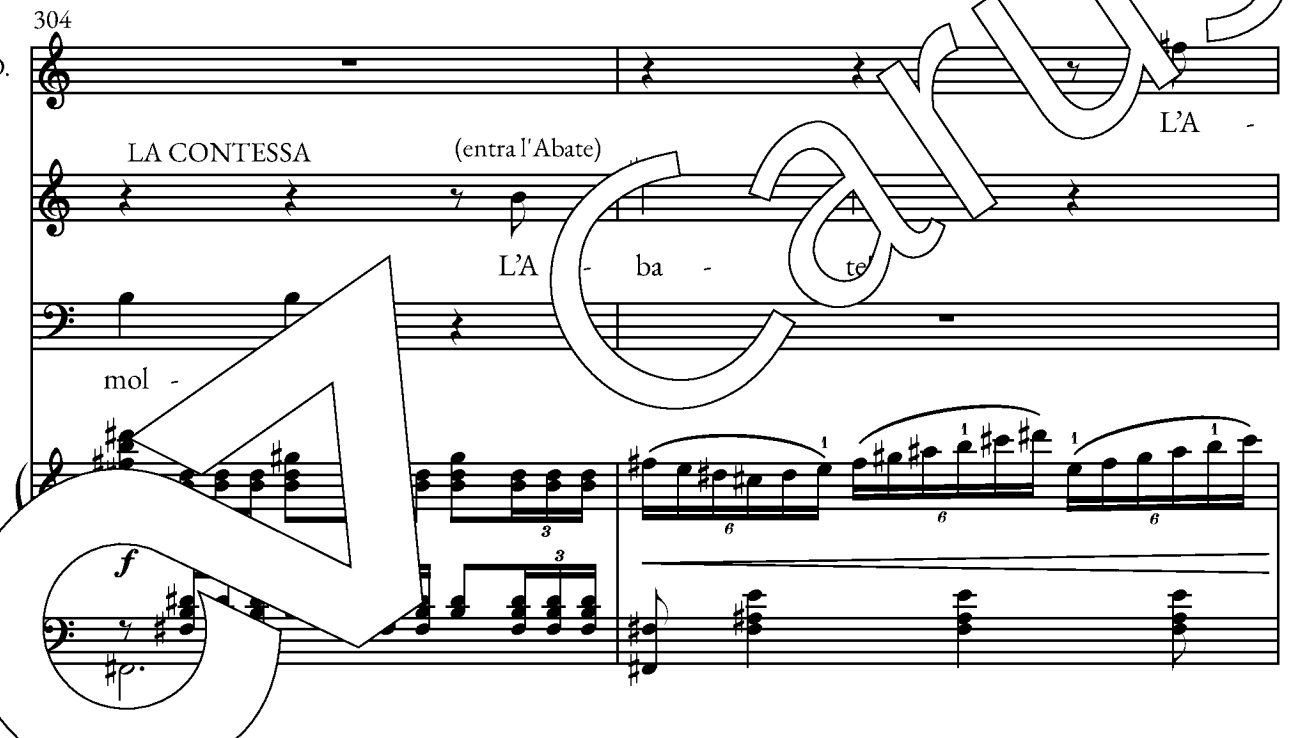
LA CONTESSA (entra l'Abate) L'A -

FLÉ.

mol -

f

L'A - ba - te

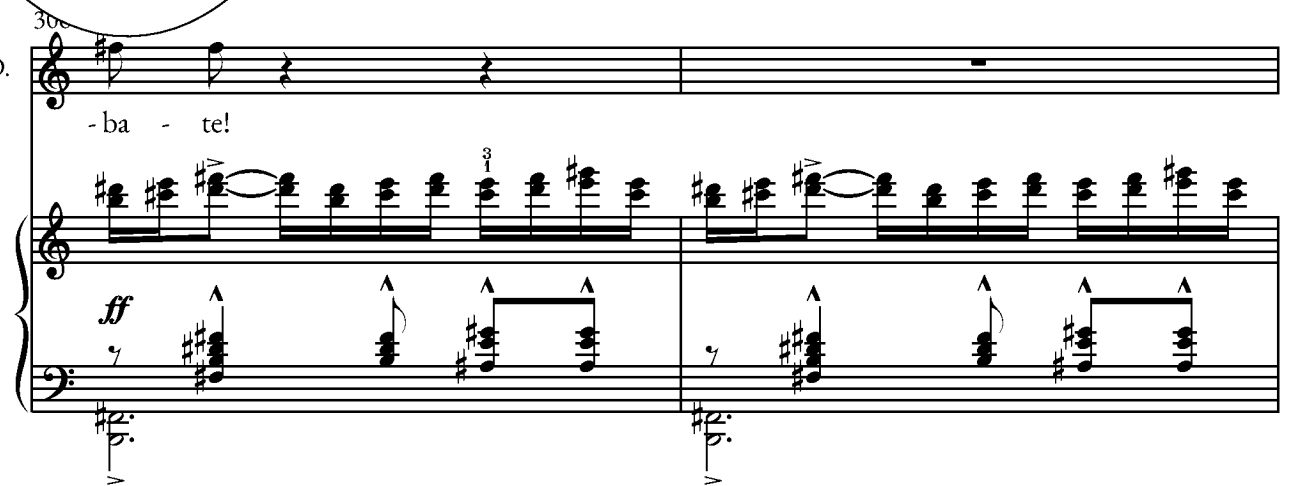


306

MAD.

-ba - te!

ff



308

MAD. *LA CONTESSA* Da Pa - ri - gi voi ve - ni - te?

ABA. Fi - nal - men - te! Che no - vel - le del - la

Si!

MAD. *LA CONTESSA* Di - te? noi tu - se tut - te

cor - te? Pre - sto

22

MAD. Pre - sto! Di - te, di - te!

(graziosamente lusingato da quella dimostrazione, bacia molte mani e fa inchini che sembrano genuflessioni. La Contessa intanto lo serve personalmente di una marmellata)

ABA. lunga

lunga

ff

315

FLÉ. Ha ce - du - to?

ABA. De - bo - le è il Re! Fu ma - le con - si -

319 **Andantino mosso** ♩ = 84

MAD. Quel Ne - cher!

LA CONTESSA Ne - cher! **f** Quel Ne - cher!

FLÉ. Quel Ne - cher!

AL. (degusta la marmellata sospirando in atto di suprema afflizione)
Non ne par - lia - mo! **f**

T. Quel Ne - cher!

Andantino mosso ♩ = 84

ppp

331

MAD. LA CONTESSA Chi?

FLÉ. Chi?

ABA. Ed ho ve - du - to of - fen - d La Chi?

T. Chi?

335

MAD. LA CONTESSA Or - Or - ro - re!

ABA. sta - tua di En - ri - co quar - to!...

T. Or - ro - re!

339

MAD. -ro - re!

LA CONTESSA

Do - ve an - dre - mo a fi - ni - re?...
Co - sì giu - di - co an -

343 LA CONTESSA *dim.* **a tempo**

Mo - no Dio!

ABA. - ch'è *dim.* **canto** **a tempo**

pp

347 (consegnando ad un donzello la sua tazza)

ABA. As - sai, ma - da - me bel - le, so - no do -

m.d.

351
ABA.

- len - te de le mie no - vel - le!...

fff e dim.

355 (affettatissimo in atto da inspirato)
FLÉ.

Pas - sia - mo la se - ra al - le - gra - men - te! Del - la pri - ma - ve - ra ai z - fi - ri ge
col canto

p

358
FLÉ.

- ti e - ste nu - bi sva - ni - ran - no Il

24

p *f*

360
FLÉ.

so - le noi ri - ve - dre - - mo e ro - se e vio - le e u -

mf

363

FLÉ. *opp.* *rall.*

- dre - mo ne l'a - ria sa - tu - ra de' fior l'e - co ri - dir l'e - glo - ghe dei pa -

col canto

p

a tempo ♩ = 76

(dal lato destro della scena escono alcune pastorelle che in vaghe pose si fanno intorno a Fléville che meravigliato le guarda)

FLÉ. *p*

- sto - ri.

a tempo ♩ = 76

25

p

sf

372

sf

374

m.s.
mf *espress.*

Measures 374 and 375 of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 1). The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The dynamic is marked *mf* *espress.*

376

Measures 376 and 377 of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2). The left hand continues the harmonic accompaniment. The dynamic is *mf* *espress.*

FLÉ. 378

pp
3

a - ve ni - glio!

Flute score for measure 378. The dynamic is *pp*. The note is marked with a triplet '3'.

ABA

È

Alto saxophone score for measure 378. The note is marked with a triplet '3'.

T

pp

È il ven - - to!

Tenor saxophone score for measure 378. The dynamic is *pp*. The note is marked with a triplet '3'.

379

pp

Measures 379 and 380 of a piano score. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 5, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2). The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The dynamic is *pp*.

380

FLÉ. *È mor - mo - rio di fon - te!*

ABA. *zef - fi - ro!*

T *È fru - sci - o*

382

ABA. *Un ru - scet - to o - mor - mo - rar!*

T *d'a - li*

Andantino grazioso ♩ = 80

rall.

384 (scoppiando quasi in pianto per la commozione e per la vanità)

FLÉ. *È que - sto il mio ro - man - zo!*

Andantino grazioso ♩ = 80

rall.

26

p

a tempo

(imitando il sospirare dei pastori)

387 *pp*

1
S O pa - sto - rel - le, ad - di - o, ad - di - o, ad - di -

2
O pa - sto - rel - le, ad - di - o, ad - di - o, ad - di -

C
O pa - sto - rel - le, ad - di - o, ad - di - o, ad - di -

a tempo

pp

391

1
S Ci av - via - mo ver - so li - di i -

- o!

Ci av - via - mo ver - so li - di i -

C
- o!

Ci av - via - mo ver - so li - di i -

ppp come un'eco

ppp

395

S 1 *sf > p* *sf > p*
- gno - ti e stra - - - ni! Ahi! Ahi!

S 2 *sf > p* *sf > p*
- gno - ti e stra - - - ni! Ahi! Ahi!

C *sf > p* *sf > p*
- gno - ti e stra - - - ni! Ahi! Ahi!

un poco accentato

400

S 1 sa - rem lun - gi di - man! Que - sti lo - chi ab - ban - do - nia - mo

S 2 - gi di - man! Que - sti lo - chi ab - ban - do - nia - mo

C sa - rem lun - gi di - man! Ahi! Ahi!

404 *pp*

S Ahi! Ahi! Non a - vrà, fi - no al ri - tor - no, più

2 *pp*
Ahi! Ahi! Non a - vrà, fi - no al ri - tor - no, più

C *pp*
Ahi! Ahi! Non a - vrà più

p dolce

poco rall. [a tempo] *sf* \rightarrow *p* *sf* \rightarrow *p*

S il cor! Ahi! Ahi!

gio il cor! Ahi! Ahi!

C gio - ie il cor! Ahi! Ahi!

poco rall. [a tempo]

27 *trm trm trm*

anim. poco

412

1
S sa - rem lun - gi di - man! O pa - sto - rel - le ad - di - o, _____

2
sa - rem lun - gi di - man! O pa - sto - rel - le ad - di - o, _____

C
sa - rem lun - gi di - man!

p

anim. poco

p

416

1
S o pa - sto - rel - le ad - di - o! Ah! Ah!

2
o pa - sto - rel - le ad - di - o! Ah! Ah!

C
Ah! Ah!

T
(CAVALIERI)
Ah! Ah!

ff

ff

ff

ff

f

rall.----- a tempo

420 *ff*

S Sa - rem lun - gi di - man! Ah! Ad-

C Sa - rem lun - gi di - man! Ah! Ad-

T Sa - rem lun - gi di - man! Ah! Ad-

rall.----- a tempo

tratt. col canto

S - di - o: dio! Ah! Ah!

C - di - o! Ad - dio! Ah! Ah!

28

pp

428 LA CONTESSA

(si avvicina a Chénier)

1 S Ad - dio Ah! Ah! Si - gnor Ché-

2 C Ad - dio Ah! Ah!

T (in falsetto) pp Ah! Ah!

LA CONTESSA

-nier! La vo - stra mu - sa ta - ce?

CHÉ. Ma - da - ma la Con - tes - sa? È u - na ri -

col canto 29

p

436 LA CONTESSA (ironica)

CHÉ. La vo - stra mu - sa è la ma - lin - co -
-tro - sa che di ta - cer de - sia.

Allegro ♩ = 138

439 LA CONTESSA (si allontana agitando piaccata il ventaglio, dicendo a Elvira)

FLÉ. -nia! Dav - ver po - te -

Allegro ♩ = 138


FLÉ. È un po' biz -
-zar - ro!...

ABA. Mu - sa o - gnor pron - ta è don - na a mol - ti vie - ta

FLÉ. È

ABA. Mu - sa o - gnor pron - ta è don - na a mol - ti vie - ta


(che ha sentito la risposta data da Chénier a sua madre e che le sue amiche hanno vivacemente commentato, se le raccoglie intorno e dice loro:)


444
MAD. 

Io lo fa - rò poe -

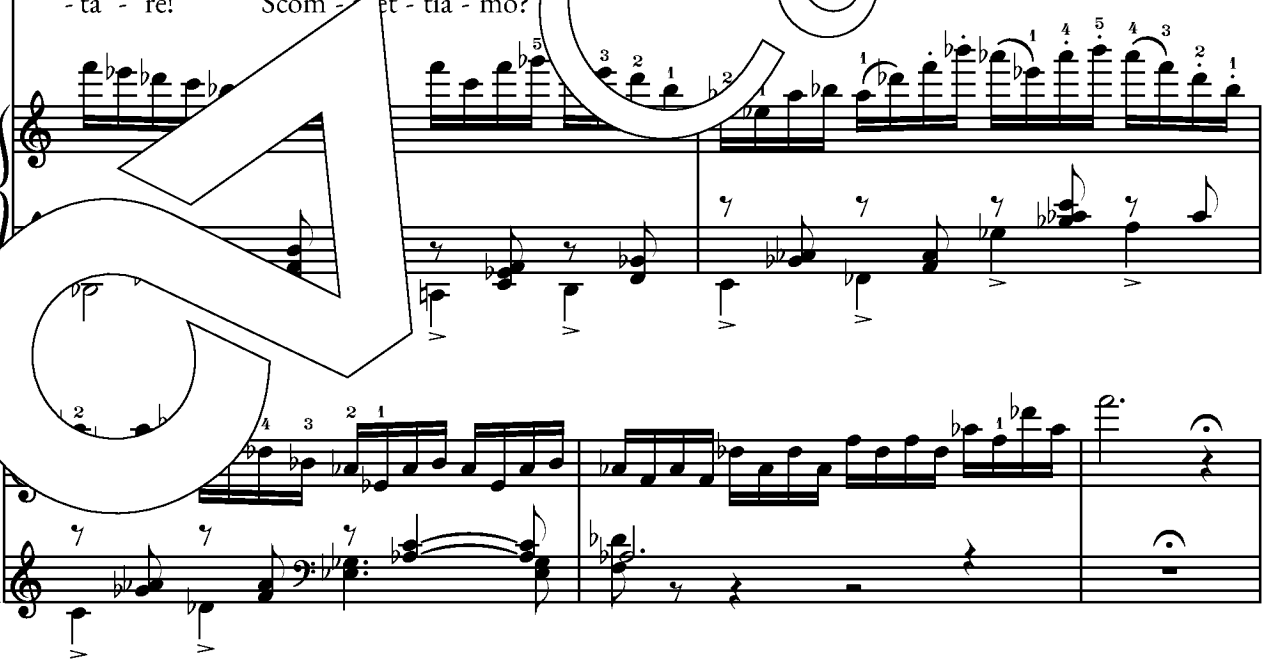
LA CONTESSA (la Contessa prende il braccio all'Abatino e con lui si avvicina a Fiorinelli inducendolo gentilmente al Clavicembalo)

ver!.. Ec - co il poe - ta.

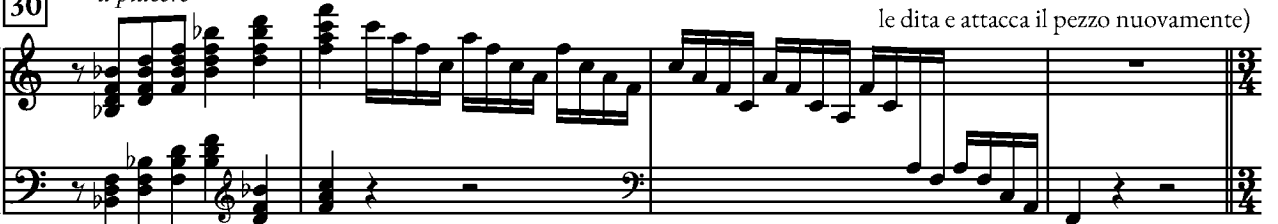


446
MAD. 

- ta - re! Scom - et - tia - mo?



(il musico suona a piacere)

30 

(qui si ferma, guarda languidamente con un sospiro il suo pubblico, snoda le dita e attacca il pezzo nuovamente)

1 3 5
(m.s.)

455 **Andantino** ♩ = 63

(si avvicina a Chénier seguita dalle sue amiche, mentre Fiorinelli incomincia a suonare)

MAD.

Musical score for the first system, measures 455-457. It features a vocal line (MAD.) and a piano accompaniment. The tempo is **Andantino** with a metronome marking of ♩ = 63. The key signature has one flat (B-flat). The piano part includes fingerings (1-5) and articulation marks like *p* (piano).

MAD.

Musical score for the second system, measures 458-459. The vocal line includes the lyrics: "Al mio di - re per - do - na ed mi". The piano accompaniment continues with fingerings and articulation.

MAD.

Musical score for the third system, measures 460-463. The vocal line includes the lyrics: "don - na e son cu - rio - - sa!". The piano accompaniment features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

MAD.


464 **poco più mosso**


Bra - mo di u - di - re u - n'è - glo - ga da voi, o u - na poe - sia, per


poco più mosso

Musical score for the fourth system, measures 464-465. The tempo is **poco più mosso**. The piano accompaniment continues with fingerings and articulation.

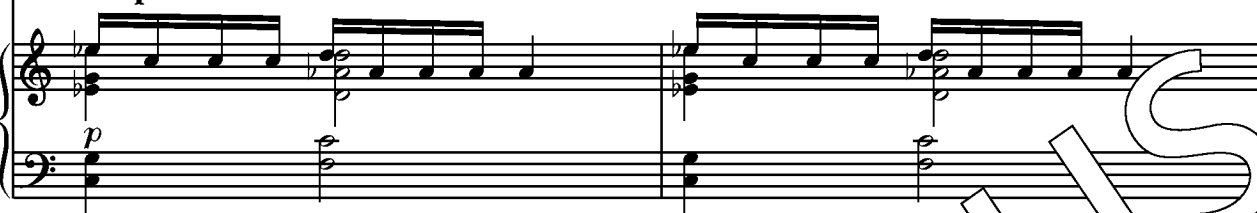
466 **un po' rit.**.....

MAD. 


CHÉ. 

S 


un po' rit......



468 **a tempo**

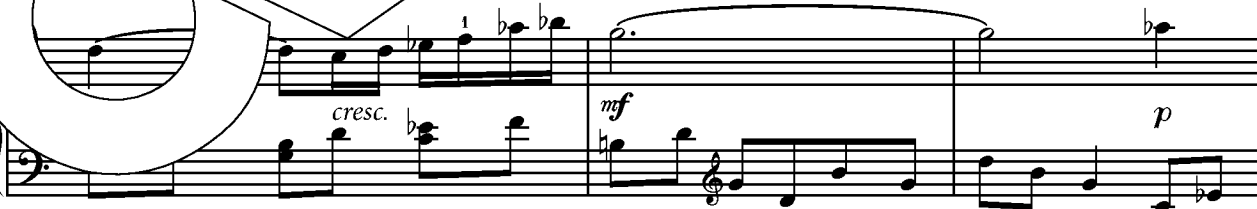
CHÉ. 

a tempo



470

CHÉ. 



(alla parola *amore* Maddalena e le ragazze escono fuori in una rumorosa risata: Fiorinelli interrompe; tutti si avvicinano al gruppo di Chénier e Maddalena)

473

CHÉ. 



Allegro vivo ♩ = 176

LA CONTESSA

Per - ché ri - de - te voi? (sempre ridendo, Chénier interdetto ascolta)

S U - di - te! U -

T Che c'è?

2 Che c'è?

32 **Allegro vivo** ♩ = 176

479 (si rivolge a sua madre)

MAD. A tua pre - ghie - ra,

S - di - ce il ra - gion - to è bel - lo! Il poe -

MAD.

S mam - ma, op - po - ne - va un ri - fiu - - - to...

S - ti - no è ca - du - to in un tra - nel - - - lo.

f

MAD.

S mam - ma, op - po - ne - va un ri - fiu - - - to...

S - ti - no è ca - du - to in un tra - nel - - - lo.

f

483

MAD. Al - lor biz - zar - ro pen - sier ven-ne a me... Io dis - si: scom-met-

S La ven - det - ta!

f

486

MAD. - tia - mo?.. Che par - la - to a - vria d' amor.

LA CONTESSA

Di che co - - sa? Eb - ben?

T 1 Di Eb-

2 Di che co - sa?

f

487

MAD. *a piacere* Chia - mò la Mu - sa! E la im - plo - ra - ta Mu - sa per sua boc - ca ri -

T - ben?

col canto

492 **a tempo** (si rivolge ad un vecchio ridicolo) (a un abate)

MAD. - dis - se la pa - ro - la che a me voi, e

33 **a tempo**

496 (a un marchese grasso) (a un giovinotto strano per la sua bruttezza)

MAD. voi, e voi, pur an - co, e voi mi di - ste sta

500 *rall.*

MAD. - se - sen - za **col canto**

a tempo (tutti ridono)

MAD. mu - - - sa!
(pallidissimo guarda quella fanciulla e stendendo
la mano verso di lei la costringe ad ascoltarlo) *a piacere*

CHÉ. **a tempo** Col - pi - to qui m'a - ve - te o - v'io ge - lo - so **col canto**

506 **Meno** (accenna al cuore)

CHÉ. ce - lo il più pu - ro pal - pi - tar del - l'a - ni - ma. Or ve - dre - te, fan -

Meno

p

510

CHÉ. - ciul - la, qual po - e - ma è la pa - ro - la A mo qui - sa di

(sorpresi tutti all'a di quella voce do
tutti, cavalieri... o curiosi ad udirlo)

514 **Andante** ♩ = 60

CHÉ. Un dì al - l'az - zur - ro

34 Andante ♩ = 60

f accent. e subito pianissimo

518

CHÉ. spa - zio guar - dai pro - fon - do, e ai pra - ti col - mi di vio - le, pio -

pp

522
CHÉ.
-ve - va l'o - ro, il so - le e fol - go - ra - va d'o - - - - ro il

525
CHÉ.
mon - do; pa - rea la ter - ra u - n'im - ma - ne

528
CHÉ.
ser - vi - vi scri - gno, il fir - ma - men - to. Su dal - la
lunga

CHÉ.
ter - - - ra a la mia fron - - - te ve -
cantando

35

534
CHÉ.
- ni - - va u - na ca - rez - za vi - - - - va, un

536
CHÉ.
ba - - - cio. Gri - dai, vin - to - ri - - - - -

cresc.
pp cresc.
molto

539
CHÉ.
- - - - - mo, tu che mi ba - - - ci, di - vi - na - men - te

rall.

541
CHÉ.
bel - la, o pa - - tria mia!... e vol - li pien d'a -

p
ff

544 **più mosso** ♩ = 132

CHÉ. - mo - re pre - gar! Var - cai d'u - na chie - sa la so - - glia; la un

più mosso ♩ = 132

p

547

CHÉ. pre - te, ne le nic - chie dei san - - ti e de la ver - gi ne c - cu - - la

550

CHÉ. ni... e al sor - do o - rec - chio un tre - mu - lo ve - gliar - do in -

Allegro ag. ♩ = 132

Allegro agitato ♩ = 132

p

553

CHÉ. - va - - no chie - de - va pa - ne e in - van sten - dea la ma - no!

(l'Abatino e con lui altri abbatini si levano scandalizzati)

cresc.

f

556
CHÉ.
Var - cai de - gli a - bi - tu - ri l'u - scio; un uom vi ca - lun - nia - va be - stem -

p *ff squillante*

559
CHÉ.
- mian - do il suo - lo che l'e - ra - rio ap - pe - na - za e

562
CHÉ.
a Dio - glia - - va e con - tro a - gli uo - mi - ni le

pp

(tutti gesticolano animatamente, rossi dalla collera, contro Chénier, Gérard solo, lo ascolta dal fondo della serra agitatissimo) *lunga* **Lento** (e con un rapido colpo d'occhio)

565 *ff*
CHÉ.
la - gri - me dei fi - gli! In co - tan - ta mi -

Lento

36 *f* *p* *ffpp*

568 abbraccia tutto quel bizzarro quadro di gaudenti che fingono non udirlo o lo ascoltano altezzosi)

CHÉ. *- se - ria la pa - tri - zia pro - le che fa? Sol*

570 *cresc.*

CHÉ. *l'oc - chio vo - stro e - spri - me u - ma - na - men - te qui un var - do di pie*

572 *♩ = 84 cresc. sempre*

CHÉ. *n - d'io gu - to ho a vo - - i sic - co - me a un an - ge - lo. E*

575 *con slancio*

CHÉ. *dis - - si: Ec - co la bel - lez - za del - la*

577
CHÉ.
vi - - - ta! Ma, poi, al - le vo - stre pa - ro - - le, un no-

579
CHÉ.
- vel - - lo do - lor m'ha col - to in pie - pet t...

accel.

581
CHÉ.
- vi - ta bel - la, d'un po - e - ta non di - sprezz - za - te il

a tempo

60 (s... ompe e guardando Maddalena le dice con estrema dolcezza)

584
CHÉ.
det - to: U - di - - te! Non co - no - sce - te a - mor,

588 *f* **tratt.**
 CHÉ. a - - - mor, di - vi - no do - - - no, non lo scher-
tratt.

590
 CHÉ. - nir del mon - do a - ni - ma e vi - ta è l' mor!..

vivo $\text{♩} = \text{♩}$
f

595 (Chénier commosso si allontana e scompare)
 MAD. Per - do - na - te - mi!

599 LA CONTESSA (scusando Maddalena cogli invitati)

Crea - tu - ra stra - na as - sai! Va per - do -

Musical score for system 599. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has lyrics: "Crea - tu - ra stra - na as - sai! Va per - do -". The piano accompaniment includes a treble and bass clef. There are dynamic markings like *v.* and *v.* in the bass line. A triplet of notes is marked with "3" above it.

603 LA CONTESSA

- na - ta! È ca - pric - cio -

Musical score for system 603. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has lyrics: "- na - ta! È ca - pric - cio -". The piano accompaniment includes a treble and bass clef. There are dynamic markings like *f*. A triplet of notes is marked with "3" above it.

Tempo di Gavotta

(ma il preludio di una Gavotta viene dall'alto della cantoria e la Contessa dice:)

606 LA CONTESSA *a*

po' an - ti - chet - ta! Ma u - di - te!

lento

Tempo di Gavotta $\text{♩} = 63$

Musical score for system 606. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has lyrics: "po' an - ti - chet - ta! Ma u - di - te!". The piano accompaniment includes a treble and bass clef. There are dynamic markings like *f* and *tr*. A tempo marking "Tempo di Gavotta" with a quarter note equal to 63 is present. A large watermark "MusicalBooks" is overlaid on the score.

610 LA CONTESSA

È il ga - io suon del - la ga - vot - ta. Su ca - va - lie - ri! O - gnun scel - ga la

Musical score for system 610. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has lyrics: "È il ga - io suon del - la ga - vot - ta. Su ca - va - lie - ri! O - gnun scel - ga la". The piano accompaniment includes a treble and bass clef. There are dynamic markings like *pp* and *tr*.

613 LA CONTESSA (i servi fanno posto e i cavalieri e le dame si preparano alla danza)

da - ma!...

come prima

616

poco rall.-----

620

(lontani) appena distinte si sentono venire avvicinandosi confuse cantilene)
premente

B

La not - te il gior - - no por - tia - - mo in -

(Tamburo basso interno) (da lontano e avvicinandosi lentamente)

Tmb basso

38

627

B
- tor - - no il do - lo - - re; Siam gen - ti

Tmb
basso

mf

tr

mf

630

B
gra - me che di fa - me s' auor;

Tmb
basso

f

633 (contessa fa interrompere la danza, tutti prestano orecchio al canto interno)

B
Af - - fa - ma - ti, lan - guen - ti, mo - ren - ti,

Tmb
basso

dim.

tr

637

B

noi ca - - diam so - vra suo - li in - fe - con - - -

Tmb
basso

Allegro $\text{♩} = 100$

(appare alla testa di una folla di gente stracciata e languente)

GÉR.

Sua in - dez - za la mi -

B

- di!

Allegro $\text{♩} = 100$

col canto

39

a tem

LACCO

(livida dall'ira)

GÉR.

Chi ha in - tro - dot - to co - sto - ro?

- se - ria!

Io, Gé -

a tempo

sf

646 LA CONTESSA (ai suoi valletti lacchè)

Que - sta ciur - ma - glia via! E tu pel pri - mo!

GÉR.

- rard!

ff *p* *ff*

649

GÉR. Sì, me ne vo, Con - tes - sa. Questa l'avrea mi

col canto

652

GÉR. - sa è vi - le per me il pa - ne che qui mi

ff squillante

(ma ecco accorrere il vecchio giardiniere, il padre di Gérard, che si butta in ginocchio avanti la Contessa)

654

GÉR. sfa - ma! La vo - ce di chi so - fre a sè mi chia - - -

$\text{♩} = 96$

$\text{♩} = 96$

Moderato (più mosso della I volta) ♩ = 104

657 (corre sdegnoso a rialzare suo padre dicendo fieramente alla Contessa)

GÉR.

- ma!

Vien pa - dre mio _____

Moderato (più mosso della I volta) ♩ = 104

p cantando

660

GÉR.

— vien con me!

Per - ché ti cur - vi al p... chi non

663 **accel.**

incalz.

(per un p... livrea di dosso grida:)

GÉR.

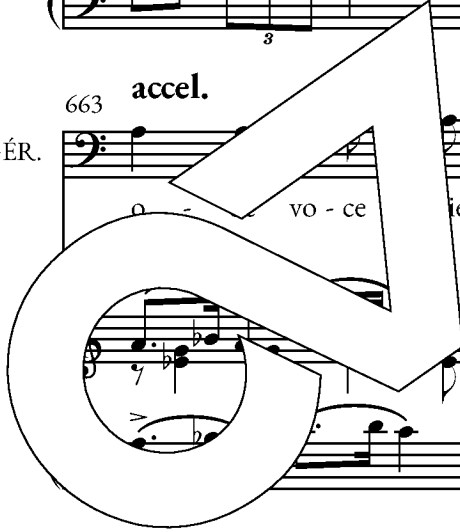
vo - ce

te - tà?

Dal - le mie car - ni

incalz.

col canto



Allegro vivo ♩ = 100

666

(il Maestro di casa, i servi, i lacchè, gli staffieri, respingono la folla.

GÉR.

giù, giù que - sta vil - tà.

Allegro vivo ♩ = 100

ff

40

670 La Contessa si lascia cadere sul sofà ansante dalla bile che la soffoca mentre la folla si allontana.

GÉR.

673 Gérard costringe suo padre ad allontanarsi con lui)

677 LA CONTESSA

Gérard! L'ha ro - vi - na - to il leg - ge - re!...

680 LA CONTESSA

Ed io che tut - ti i gior - ni... fa - ce - vo l'e - le -

in due
LA CONTESSA

-mo-si-na... e a non fa - re ar - ros-

in due

41 *p*

8^a

687 LA CONTESSA

-si - re di sè la po - ver - tà...

690 LA CONTESSA

- fin fat - to un a - bi - to... co - stu - me di pie -

(si lascia come svenuta sull'azzurro sofà. Un gran da fare in tutti...chi vuol somministrarle gocce

693 LA CONTESSA del General Lamothe, chi d'Inghilterra, chi invece vuol slacciarle il busto. Questo la fa rinvenire)

-tà...

pp

LA CONTESSA (al Maestro di casa che torna)

696 *a piacere* (agli invitati)

Son tut - ti an - da - ti? Scu - sa - te! L'in - ter - rot - ta ga - vot - ta mia

IL MAE.

Si!

699 LA CONTESSA

Allegro Brillante ♩ = 152

(si congiungono nuovamente alla danza)

da - me ri - pli - gia - mo! Ri - tor - ni l'al - le - gria!

Allegro Brillante ♩ = 152

p con brio

706 **cresc. molto**

ff

Tempo I

42

(la tela, che qui comincia a scendere lentamente, sarà interamente calata, e a tempo, con l'accordo finale)

713

716

720

cresc. e rall.

723

Nota dell'autore: Se per esigenze di uno scelto corpo di ballo si volesse rendere più sviluppata la fine dell'atto si può attaccare la Gavotta dalla prima volta a p. [57] (ben inteso senza le voci, i cori e il tamburo interno) e dopo 25 misure attaccare qui al numero 42.

Quadro II

La scena a destra: nel primo piano un altare dedicato a Marat. - A sinistra: nel primo piano la terrazza del Feuillants e il Caffè Hottot. - Nel fondo: l'ex Cours-la-Reine che diagonalmente attraversa la scena, allargandosi a destra, registrandosi a sinistra, difeso dalla Senna, che gli scorre parallela: da parapetto, platani, lanterne. Di scorcio, obliquamente, il ponte Peronnet che attraversa la Senna e conduce al palazzo dei Cinquecento. Presso all'altare stanno il sanculotto Mathieu, detto Populus, e la Carmagnola Orazio Coclite. Andrea Chénier siede tuttol solo ad un tavolino in disparte.

Allegro brillante $\text{♩} = 116$

SI ALZA IL SIPARIO

(indica a Orazio Coclite il busto di Marat, che egli ha tolto dall'altare e ripulisce dalla polvere)

16

MAT. $\text{♩} = 116$

Per l'ex in - fer - no! ec - co an - cor del - la pol - ve - re

dim.

(Dal ponte Peronnet e dai sbocchi dell'ex Cours-la-Reine, per giardini, delle Tuileries, si rovesciano, urlando a squarciagola, agitandoli alto colle mani, i giornali che vendono, dei ragazzi rivenditori di giornali, piccoli straccioni in berretto frigio)

20

MAT.

sul - la te - sta di Ma - rat!..

26

30

(compera un giornale e siede comodamente col suo indivisibile Orazio Coclite sui giardini del Reposoir Marat per leggerlo)

38

MAT.

M'ha ap - piop - pa - to un gior - na - le di

42

MAT.

cin - que me - si fa!

(m.s.) *ff*

45

con brio (le eleganti applaudono ridendo)

MAT.

con brio

f *p* *f* *f*

(all. libil. fortasi di essere spiata guardandolo fisso negli occhi)

BER.

È

dim. *p dim.* *p con eleganza*

52

BER.

ver che Ro - ber - spier - re al - le - vi spie?

ff

55 (alla sua volta fissando audacemente Bersi)

INC.

Vuoi di - re cit - ta - di - na, "Os - ser - va - to - re del - lo spi - ri - to

58

BER.

Co - me tu vuoi!

INC.

pub - bli - co..." Non

61

INC.

(fissando gli occhi ostinati in quelli della Meravigliosa)

so in... pe - re! Hai tu a te - me - re?

65

BER.

a piacere (arrossendo, ma vedendo che l'attenzione di tutti e di tutte pesa su lei, si rimette)

Te - mer? Per - ché? Per - ché te - mer do - vrò? Non so - no, co - me

col canto

68
BER. te, u - na ve - ra fi - glia au - ten - ti - ca del - la ri - vo - lu -

70 **a tempo** - zio - - ne? *rall.* A - mo vi - ver co - sì! **Allegro brillante** ♩ = 126 Vi - ver in

a tempo *rall. col canto* **Allegro brillante** 126

72 fre - ta di que - sta feb - bre ga - ja d'un go -

74 - de - - - re ra - - pi - do a -

76
BER. *- cu - to e qua - si in - co - scien - te!*

78
BER. *Qui il gio - ved il pia -*

Lo stesso tempo

mf *p* *dim.*

81
BER. *re... là la mor - te! Qui il*

pp

85
BER. *suon de le mo - ne - - te e il Bi - ri - bis - - -*

f *mf*

89 *pp cupo*

BER. - so! Lag - giù il can - no - ne e il rul - lo dei tam -

BER. - bu - - - - ri! Or - ne bria il

4

97

BER. ... la tti i - ne - bria san - gue! Qui ri - - so e a -

m.d. >

(indica il palazzo dei Cinquecento)

101

BER. - mo - re; là si pen - sa e s'ò - - - - -

(grido della folla)

5

(tutti corrono via dietro la carretta dei condannati che passa attraverso al fondo)

125 **con fuoco**

129

133

137

149

149 *p e dim.*

marcato

(fra sè, guardando dietro la Bersi, mentre si allontana)

155 *a piacere*

INC. 

No, non m'in - gan - no! E - ra pro - prio con
col canto

(p)

(estrae di tasca un piccolo taccuino e vi scriverà su rapidamenti)

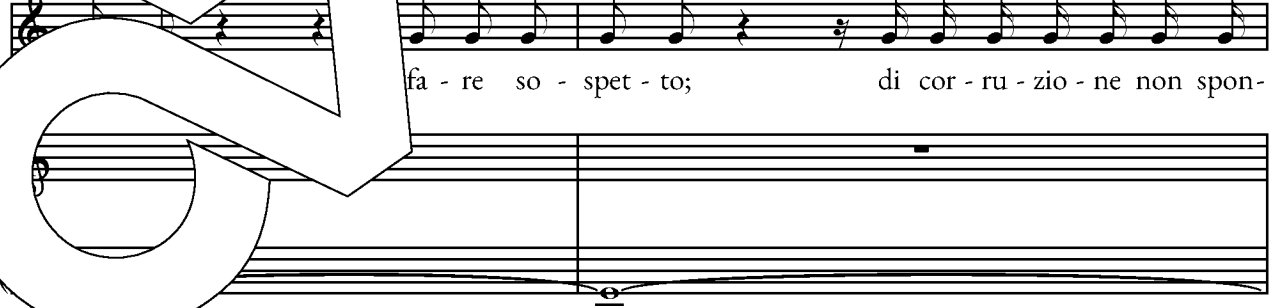
159 *quasi parlato*

INC. 

lei la bel-la bion - da!... Ho sco - va - to la trac - cia! L - ta - di - na

ppp

162

INC. 

fa - re so - spet - to; di cor - ru - zio - ne non spon -

164 (ben sottolineato)

INC. 

- ta - nea; guar - dò Ché - nier di sot - t'oc - hi. Os - ser -

166

INC. *- var - la! An - drea Ché - nier per qual - che o - ra in at -*

pp

168

INC. *- te - sa con feb - bril an - sia e - vi - den - te. Os - ser - var - lo*

(si allontana verso il rondo)
(sottolineando come prima)

Allegro ♩ = 100

CHÉ. *Rou - cher!*

ROU. *(entra dal Course-de-la Reine)* *(con gioia)* *Ché - nier!...*

p


173

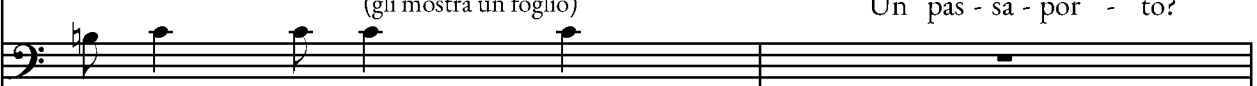
ROU. *Tut - to il gior - no ti cer - co. La tua sal -*

(sottovoce)

p ben cantato


175

CHÉ. 

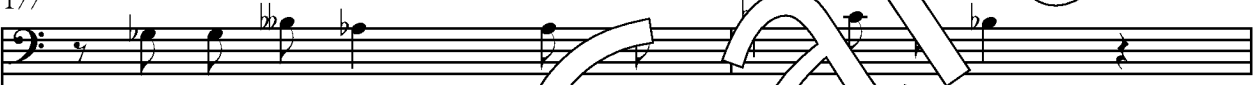
ROU. 

(gli mostra un foglio) Un pas - sa - por - to?


- vez - za io ten - - go!..




177


ROU. 

Qui tut - to in - tor - - ne pe - ri - g per te!



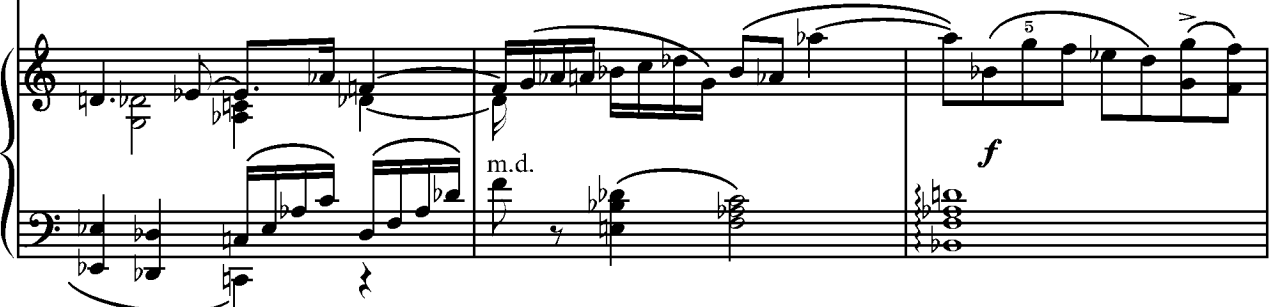
179

CHÉ. 

ROU. 

Il mio

La tua pre - zio - sa vi - ta sal - va... par - ti!



m.d. *f*

182

CHÉ. no - me men - tir!_ Fug - gi - re No!

ROU. Ten pre - go, Ché - nier!

opp.

185

CHÉ. Cre - di al de - sti - - no?.. re cre - do!..

CHÉ. Cre - do... san - za ar - ca - - na che be - ni - gna o ma -

tratt

col cant

191

CHÉ. - li - gna i no - stri pas - si or gui - da or svia pei di - ver - si sen -

pp

194

CHÉ.

- tie - ri de l'e - si - sten - za u - ma - na! U - na pos - san - za che di - ce a un uo - mo:

198

CHÉ.

Tu sa - rai po - e - ta! A un al - tro: A te u - na spa - a sii sol

202

CHÉ.

- da - - - - - to! Or be - ne,

Allegro energico 132

ff

CHÉ.

il mio de - sti - no for - se qui vuol - - - - mi!

9

p

206 (risoluto)

CHÉ. Se quel che bra - mo mi si av - ve - - ra, re - sto!

ROU. Se non si av -

209 (stringendogli la mano) **con anima** (con grande dolcezza)

CHÉ. Al - lo - par - ti - rò! E

ROU. - ve - ra? **con anima**

211 **rall.**

CHÉ. que - - sto mio de - sti - no si chia - ma a - mo - - -

accel. **rall.**

f con espressione *dim.*

216 **Moderato** ♩ = 72 *p*

CHÉ. - re! Io non ho a - ma - to an - cor!

Moderato ♩ = 72 *pp*

219

CHÉ. Pu - re so - ven - te nel - la vi - ta ho sen - ti - su mio cam - min vi -

m.s.

222

CHÉ. na pas - la don - na che il de - stin fa mi - a;

CHÉ. bel - - la i - de - a - bel - - le, di - vi - na co - me la po - e -

10 ♩ = 80 *pp con espress.* *cresc.*

228
CHÉ.
- si - - a; pas - - sar con lei sul

f espress.

231
CHÉ.
mio cam - min l'a - mor! si, vol - e ha

dim. pp **Più mosso** ♩ = 112

dim. pp **Più mosso** ♩ = 112

234
CHÉ.
la sua ce al mio cuo - re; u - di - ta jo l'ho so -

molto ff f pp

237
CHÉ.
- ven - te con la sua vo - ce ar - den - te dir - mi: Cre - - di al - l'a -

cresc. tratt. ♩ = 104 con slancio

f pp f pp f **col canto** ♩ = 104

241 **affrett. poco rall.**

CHÉ. - mor; Ché - nier! tu sei a - - ma - - - -

affrett. poco rall.

(preso sotto braccio Roucher lo allontana dal Caffè Hottot, narrandogli confidenzialmente)

244 **rit. affrett. a piacere**

CHÉ. - to! Da tem - po mi per - ven - - no stria - - et - te - re

rit. affrett. sf col ca

247

CHÉ. or gra - vi, or ram - po - gne, or con - si - -

p

Andantino ♩ = 69

CHÉ. - gli! Scri - ve u - na don - na mi - ste - rio - sa o -

Andantino ♩ = 69

11

f p

253

CHÉ.

- gno - ra! In quel - le sue pa - ro - le vi - bra_u - n'a - ni - ma!

f

espress.

255

CHÉ.

Chi sia, in - da - ga - to - in - va - no!

ROU.

An -

CHÉ.

(gli mos lettera)

Fi - no - ra! Ma or guar - da! (legge) Ah! la ve -

ROU.

- cor? Qui un ri - tro - vo?

poco più anim.
(con un grido di trasporto)

poco più anim.

sf

259

CHÉ. - drò!
(sempre con gli occhi fissi sulla lettura)

ROU. *opp.*
La mi - ste - rio - sa al - fin sol - le - va il ve - - -

261

ROU. (prende la lettera, l'esamina e sorride ironicamente alla firma: *spesanza*) *p*
- lo! Ve - di Cal - li - gra -

12 Allegro scherzoso = 76

f *m.s.* *p e leggero*

ROU. (fiuta la lettera)
- fia in - ve - ro fem - mi - nil! Car - ta e - le - gan - te! Ma, ohi -

accent. *tr accent.*

270 *poco rit.*

ROU. - mè! Pro - fu - - mo "al - la ri - vo - lu -
col canto

molto

274 (restituendo la lettera) **a tempo**

ROU. - zio - ne!" Que - sto gen - til bi - gliet - to, a pro - mo -

a tempo

f duro *p legg. e scherzevole*

278

ROU. ro - sa pro - vo - c - to - - re, Ché - nier, io non m'in -

pesante

282

ROU. - gan - no, lo giu - ro, e - sce da un sa - lot - ti - no

p

m.s. *pp*

13

286

ROU.

trop - po no - to al - l'a - mo - re Ché - nier, te l'as - si - cu -

pesante

m.s.

291

ROU.

-ro, il tuo de - sti - no ti ha da - to il tuo

Lento

ppp

1 2 1

Allegro ♩ = 88

ROU.

d'u - na Me - ra - vi - glio - sa! Ri - pren - di il pas - sa -

a piacere

Allegro ♩ = 88

col canto

p *f* *ff*

299 **a tempo**

CHÉ. Non cre - do!

ROU. - por - to e... via la let - te - ra! La fem - mi - nil ma -

a piacere

a tempo **col canto**

302

ROU. - rea pa - ri a on - de ir e - quie - te or qui ro -

p

ROU. - ve - scia! Io le co - no - sco

a piacere

Allegro ♩ = 132 **col canto**

ff

308

ROU. *rall.*.....

tut - te! Pas - se - ran - no, ed io ti mo - stre - rò la bel - la mi - ste -

col canto *rall.*.....

Allegro ♩ = 96

(intanto presso il ponte si accalca gran folla nell'attesa dell'uscita dei rapresen
i Cinquecento. Folla varia, diversa e strana. Tutto il torrente dell'opinione pubblica)

CHÉ. U - na me - ra - vi - gli - o - sa la di - vi - crea - tu - ra del

ROU. - rio - sa! U - na ca - ri - ca - tu U - na mo - da

Allegro ♩ = 96

14

13

CHÉ. *affrett.*

pen - sier so - gna - ta?! Qui s'in -

ROU. La tua di - vi - na so - a - ve poe - sia

affrett.

Allegro mosso ♩ = 104
(lacera la lettera)

CHÉ. 321 - gno! Ac - cet - to il pas - sa - por - to!

ROU. È prov - vi - do con -

Allegro mosso ♩ = 104

fff squillanti
p

ROU. 323 - si - glio!

p cresc.

ROU. 325 Da - n - te Pe - ron - net s'ag - glo - me - ra la

CHÉ. 327 La e - ter - na cor - ti - gia - na! Vi si schie - ra per cur -

ROU. fol - - la.

mf cresc.

329
CHÉ.
-va - re la fron - te al nuo - vo id - di - o!

ff
squillanti

Musical score for CHÉ. (329) featuring a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with a forte dynamic and squillanti marking.

331

mf

Piano accompaniment for measures 331-332, marked mezzo-forte (mf).

(Gérard saluta, ma ad un cenno dell'Incredibile esce premuroso dalle file dei rappresentanti e gli si avvicina, volendosi trarre da lui in disparte)

333

S
T
B

Ec - co la Gé - rard!
Gé - rard!
Vi - va Gé - rard!

Ec - co la Gé - rard!
Gé - rard!
Vi - va Gé - rard!

ff

Musical score for Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B) parts (333). Includes vocal lines and piano accompaniment with a forte dynamic (ff).

15

rall. **Allegro moderato** ♩ = 96

dim. *mf*

Piano accompaniment for measures 15-16, starting with a rallentando (rall.) and then an Allegro moderato tempo (♩ = 96). Dynamics include dim. and mf.

(esce Robespierre)

339

MAT. 

Vi - va Ro - bes - pier - - re! Ev - vi - - - va!

S 

Vi - va Ro - bes - pier - - re! Ev - vi - - - va!

T 


Vi - va Ro - bes - pier - - re! Ev - vi - - - va!


B 


Vi - va Ro - bes - pier - - re! Ev - vi - - - va!



Piano accompaniment for measures 339-340, featuring triplet patterns in both hands.


341 

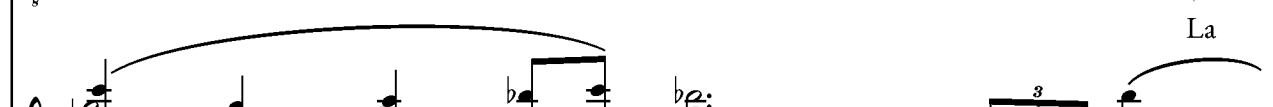
342 

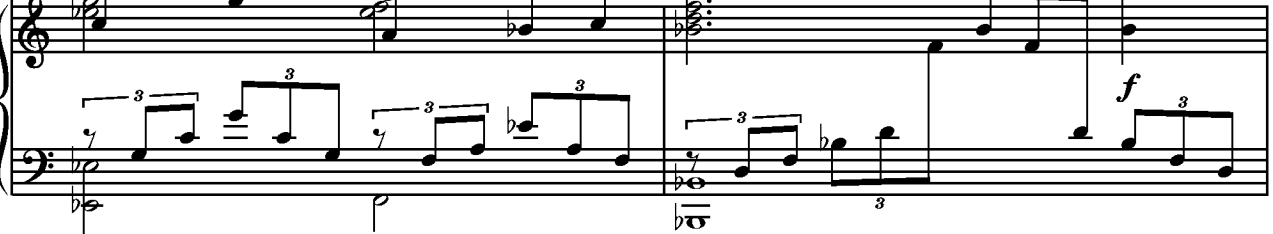


Piano accompaniment for measures 341-342, continuing the triplet patterns.

343 (a Gérard)

INC. 

La 



Piano accompaniment for measures 343-344, including a forte (f) dynamic marking and triplet patterns.

345 (accennando a Robespierre)

CHÉ. E - gli cam - mi - na

INC. don - na che m'hai chie - sto di cer - ca - re è bian - ca o

347

CHÉ. so - lo.

INC.

RC E quan-to spa-zio ad ar - te fra il nu-me ei sa-cer-

GÉR. Az - zur - ro oc-chio di cie - - - lo sot - to u - na

349

ROU.

- do - ti!

Ec - co Tal - lien!

GÉR.

fron - - - - te

can - - di - da;

bion - da la

S

Col - lot d'Her - bois!

T

B

Ba - rère!

351

CHÉ.

Lè - nig - ma!

GÉR.

chio - ma co

fles - - si d'or;

u - na dol - cez - za in

S

Da -

T

Quel - lo è Cou - thon!

B

Saint - Just!

353

sempre cresc.

GÉR.

vi - so

ed un sor - ri - so di don - na non u -

S

-vid!

Fou -

T

Tal - lien!

Bar - ras!

B

Fré - rou

sempre cresc.

355

(ironico)

CHÉ.

Ro - bes - pier - re il pic - co - lo!

ROU.

Ul - ti - mo, di?

GÉR.

- ma -

nel suo ve - stir mo - de - sto; pu - di - co ve - lo

S

Le Bas!

T

Car - not!

B

Thu - riot!

357 *opp.*

GÉR. so - - vra il te - so - ro d'un se - no ver - gi - neo ed

S Ro-bes - pier - re!

359

GÉR. u - na bian - ca af - fia su la te - - sta.

GÉR. Dam - mi co - de - sta cre - a - tu - - ra va - ga! ti

363 *con dolcezza*

GÉR. dis - si: Cer - ca! In - da - ga! Di -

365

GÉR. - nan - zi mi è pas - sa - ta qual ba - le - no un ma

367 *Centato*

GÉR. l'ho pe - tu - - - ta! Or più non vi - vo; pe - no!

Meno

GÉR. Mi sal - va tu da que - sta an - go - scia e... tut - to a - vrai!...

16 **Meno**

(segue sempre con vivo interesse, attaccandosi ai loro passi, Chénier e Roucher.

(da questo punto incomincia a farsi buio da arrivare gradatamente

(pigliando alcune note) a notte completa al passaggio delle pattuglie)

INC. 372

Sta - se - ra la ve - drai!

Intanto, non ancora si sono allontanati per Cours-de-la-Reine i rappresentanti la Nazione, che, ecco, traverso ai

Moderato ♩ = 104

374

giardini dell' una vivacissima schi... di M... gliose, ultima Bersi)

ROU. 376

Str... tem - pi! La van - no i pen - sa - to - ri.

ROU. 378

Qui que' vi - - si gio - con - di: di qui fa - ci - le

388

cresc.

This system contains measures 388 through 391. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties. The left hand provides a harmonic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand starting at measure 390.

390

mf

This system contains measures 390 and 391. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and some fingering numbers (4, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 2). The left hand has a bass line with slurs and ties. A *mf* (mezzo-forte) marking is present in the left hand at measure 390.

392

pp

rall.

This system contains measures 392 through 395. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and some fingering numbers (3, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4). The left hand has a bass line with slurs and ties. A *pp* (pianissimo) marking is present in the left hand at measure 392, and a *rall.* (rallentando) marking is present in the right hand at measure 395.

393

ravv.

This system contains measures 393 through 395. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and some fingering numbers (1, 2). The left hand has a bass line with slurs and ties. A *ravv.* (rinvigoriscente) marking is present in the left hand at measure 393.

396

This system contains measures 396 through 399. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and some fingering numbers (5, 5, 5, 5). The left hand has a bass line with slurs and ties.

398 $\text{♩} = 104$

BER. *(a Roucher)*

Non mi sa - lu - - ti?

$\text{♩} = 104$

f

400 *(guardandosi intorno rapidamente gli sussurra:)*

BER. *cresc. ed affrett.*

Trat - tie - ni qui Ché - nier So - lo spia - ta.

ROU. *cresc. ed affrett.* Sta

INC. *Allegro vivo*

(entra in modo d'italiano con Bersi e Roucher)

ca - ce Ber - si, qui so - no an - cor per te!

ROU.

ben. *Allegro vivo* $\text{♩} = 160$

f

23

1

404 (sorridendogli indifferente)

BER. Per po - co?

CHÉ. U - na Me - ra - vi -

INC. Me - co tu scen - di?

m.s.

BER. Per - ché no?

CHÉ. - glio - Che mi vuoi

IN Non ti chie - do che u - na Tre - nitz Scen -

ROU. Ho in - do - vi - na - to?

19

f

408

(segue l'Incredibile nei sotterranei del Caffè)

BER. Scen - diam!

CHÉ. dir?

INC. - diam?

ROU. È se - ra!.. O - ra pro - pi - zia! E al -

(fa il gesto di fuggire)

1 3 1 5 1 6 1

m.s.

p

5

CHÉ. ste - ai

ROU. do - ma - via! In cam - mi - no!..

O mio bel

stent. assai

rall. molto

f (con disperazione)

ff

413

Animato ♩ = 100

(la Bersi esce dal Caffè di corsa e si dirige a Chénier)

CHÉ. so - - gno, ad - di - - o

Animato ♩ = 100

4

(l'Incredibile appare dietro un vaso di fiori e osserva e ascolta)
♩ = 84 (sottovoce e rapidamente)

415

BER. *An-drea Ché-nier! fra po-co, a, te, u-na don-na mi-nac-*

p

♩ = 84

417

BER. *-cia-ta da gran pe-ri-glio qui ver-rà... Là at-ten-dit-ti* (indica l'altare di Marat) (l'Incredibile scompare rapidamente) (torna di corsa al Caffè)

CHÉ. *Din-ne il se-no-me!* (tra-nend) Il no-me... *Spe-ran-za!...*

animando

CHÉ. *Io la ver-rò!...*

ROU. *La i-gno-ta tua scrit - tri - ce?... No... è un tra - nel - lo! È un ag - gua - to!*

animando

3

421 (si allontana bruscamente da lui per l'ex Cours-la-Reine)

CHÉ. M'ar-me-rò!

ROU. (È notte. Si accendono i lampioni del ponte e quelli dell'imboccatura)

Ah! ve-glie-rò su - lui!

pp

424 **rall.**----- **Moderato mosso** ♩ = 66

MAT. (riappare. Vien a dar lume alla lanterna del ponte di Ma...

Tmb **rall.**----- **20 Moderato mosso** ♩ = 66

ppp

pp

Tmb appariscono tre... alla destra, la seconda dalla sinistra e la terza dal ponte Peronnet. Esse impiegheranno,

pp

432

Tmb nell'attraversare la scena, l'intera durata della ronda, e saranno scomparse al punto stesso in cui la ronda cessa)

sf dim.

ppp

436

MAT.

La la la la la la la la la la la la la la!

Tmb

438

MAT.

La la la la la la la la la

Tmb

MA

1 la!

443

446 (allontanandosi)

MAT.

Tmb

La la la la la la la la la la

448 (esce guardingo dal Caffè e va a porsi allo sbocco della via laterale al Caffè, nascondendosi dietro l'angolo)

INC.

Tmb

appena *sf* la prima *ppp* come lontano *ppp*

INC.

-co il mio pia - no è fat - to!... O - ra at - ten - dia - mo!

(sul ponte Peronnet appare una forma di donna, che si avvanza cautamente)

22 **Tranquillo** ♩ = 54 **lunga**

p *p*

459 **poco più affrett.** **come prima**
 (si guarda intorno, e impaurita di quel silenzio)

MAD. *Ec - co l'al - ta - re...*

poco più affrett. **come prima**
cresc. *pp*

463
 (l'Incredibile guarda, ritraendosi giù per l'ex Cours-la-Reine.
 Infatti di la appare l'ombra di un uomo avvolto in un feroce p...

MAD. *An - cor nes - su - no... pa - ra...*

468 (commossa)

MAD. *È*

poco affrett. (tenta parlare,

MAD. *lui!* *An - drea Ché - nier!*

CHÉ. *son*

poco affrett.

476 la commozione sua è grande e non può profferir parola) (con un fil di voce, e si appoggia all'altare pubblico)

MAD.

CHÉ. (sorpreso di quel silenzio) (risponde con un gesto: No!) Io!
a piacere
 io!... Deg - gio se - guir - ti? Sei man - da - ta? Di', chi mi bra - ma?

col canto

480 **Andante** ♩ = 63

MAD. An - cor ri -
 (sorpreso ed ingannato dall'abbigliamento da sposa di lei) (incapace di scappare e si porta più vicino ai due, nascondendosi dietro un albero)

CHÉ. Tu? Chi sei?

Andante ♩ = 63

mf cantato
p

(per richiamarglisi alla mente, ricorda le parole che Chénier le ha rivolto la sera del loro incontro al castello di Coigny)

MAD. - cor - di? (cerca nella memoria)

CHÉ. Sì mi ri - cor - do

poco più affrett.

MAD. 485
 Non co - no - sce - - - - te a - mor!
 (a quella dolcissima voce, a quel soavissimo ricordo, sorpreso si entusiasma)

CHÉ.
 Nuo - va que - sta vo - ce non mi par - la.

poco più affrett.

alquanto rit.

MAD. 487
 A - mor - vi - no do - no non lo scher -

alquanto rit.

cresc. ed affrett.

MAD. (scostando la mantiglia ed avanzandosi sotto la luce della lampada che arde davanti all'altare di Marat)
 - nir. (con grande slancio) Guar - da - te - mi!

CHÉ.
 Ch'io vi veg - ga! Ah, Mad - da - le - na di Coi -

cresc. ed affrett.

491 (atterrita)

MAD. Guar-da-te la! Un'

CHÉ. - gny!... Voi? Voi!

INC. (cautamente si allontana)

(Sì lei! la bion-da! Or to-sto da Gé-rard!)

col canto

ff

8^a

Allegro vivo $\text{♩} = 116$

MAD. om - bra!

CHÉ. (va all'ar... a l'Incredibile, ma non...)

Nes-

$\text{♩} = 116$

5

497

CHÉ. - su - no!.. Pur que - sto lo - co è pe - ri -

500
MAD. *Fu Ber - si che l'ha scel - to. Se un pe - ri - glio ne mi - nac - cia...*
CHÉ. *- glio - so!*

503 *rall.*
MAD. *So - no un' of - fi - cio - sa che le vie - ne a re - car a sua m - ti glia!*
col canto

507 **Meno**
CHÉ. *La mia scrit - tri - ce?! Voi la o - gnor ce -*

511
MAD. *E - ra - va - te pos -*
CHÉ. *- la - ta a - mi - ca mia o - gnor fug - gen - te?!*
col canto

MAD. **Cantabile** ♩ = 66 **rall.** **a tempo**

-sen - - te, io in - ve - ce mi - nac - cia - ta; pur nel - la mia tri -

25 **Cantabile** ♩ = 66 **rall.** **a tempo**

mf *p*

MAD. 519 **affrett.** **a tempo** $\overbrace{\hspace{2em}}^3$

-stez - za pen - sai so - ven - te d'im - pe - trar da voi pa - ce e sal - ve - za,

affrett. **a tempo** $\overbrace{\hspace{2em}}^3$

MAD. 523 **più mosso** ♩ = 84

in - non po - tui -

E - o - gno - ra il mio de - stin sul mio cam -

MAD. 526 **Meno** ♩ = 54 **stent.**

- min vi so - spin - ge - a! Ed io vi ve - de - va e - o - gnor pen - sa - va a

26 **Meno** ♩ = 54 **stent.**

mp

530 **Moderato** ♩ = 76

MAD. voi co - me a un fra - tel - - lo! E al - lo - ra vi scri - ve - - va

pp **Moderato** ♩ = 76
m.s.

533

MAD. quan - do il cuo - re o il cer - vel - lo det - ta - va - mi a men te. Il

536

MAD. e mi di - cea che di - fe - sa a -

538 (Chénier, dimentico d'ogni cosa, ascolta, rapito, affascinato)

MAD. - vre - ste quel - la che v'ha un gior - no of - fe - - sa!

540 **Allegro molto mosso** $\text{♩} = 92$ *p*

MAD. *p*

Allegro molto mosso $\text{♩} = 92$ Al mon - do Ber - si so - la mi vuol

p *f*

543

MAD. be - - ne (è lei che m'a na - sco - ra.) Ma d'un

mf

546

MAD. i spia e m'in - se - gue. O - ve fug - gir?... Fu al-

f

27

549

MAD. -lo - ra che pu - re voi non più po - ten - te sep - pi,

552
MAD. e son ve - nu - - ta. U - di - - - te! Son

556 **lo stesso tempo**
MAD. so - la! Son so - la e mi - nac - cia - ta! Son so - la

lo stesso tempo

560 MAD. lo! d ho pa - u - ra! Pro - teg - ger - mi vo -

Lento *pp*

Lento

dim.

a tempo (in 4) $\text{♩} = 42$

MAD. - le - - - te? Spe - ro in voi!

a tempo (in 4) $\text{♩} = 42$

pp *m.s.* *m.s.* *m.s.*

567 **rall.** **Tranquillo** $\text{♩} = 40$

MAD.

CHÉ. (con tutta l'esaltazione della sua anima)

O - - - ra so - a - - ve, su -

rall. **Tranquillo** $\text{♩} = 40$ *con espress.*

570

CHÉ. - bli - me o - ra d'a - mo - - - re, Pos - - - en - te

573 **anim.**

CHÉ. - ma s - - da | ter - ro - - re!... Mi fai pu - ro il **anim.**

577

CHÉ. cuo - - - re d'o - - - gni vil - tà!

580 **anim. sempre**

CHÉ. Bra - mo la vi - - ta, e non te - - mo la mor - -

anim. sempre

584

CHÉ. - te! Ah ri - ma - - ni - -

affrett.

affrett.

m.s.

89 **dim.**

più animato del tempo I $\text{♩} = 92$

MA. Vi - ci - - na nei pe - ri - - gli?

CHÉ. - ta.

dim.

più animato del tempo I $\text{♩} = 92$

602 **rit.**..... **stent.**

MAD. - sie - - - - - me!
(con entusiasmo)

CHÉ. Fi - no al - la mor - te in - sie - - - -

rit...... **stent.**

f

605 **poco rall.** **poco più mosso della I volta**

MAD. - me!..

CHÉ. - - - - - ra so - a - - - ve, su -

poco rall. **poco più mosso della I volta**

p

608 **anim.**

MAD. - bli - me o - ra d'a - mo - - - - re!.. Pos - - - - sen - te

anim.

p

612

MAD. *pp.*
l'a - - ni - ma sfi - - da il ter - ro - - - re!

CHÉ.
mi fai pu - ro il cuo - - re...

sempre . . . animando . . . e . . . crescendo . . . a .

615

MAD. *pp.*
Mi fai pu - ro il cuo - - re...
sempre . . . animando . . . e . . . crescendo . . . a .

MA.
8 . . . a . . . poco . . . sino . . .
Non

CHÉ.
Non te - - - mo la mor - - -
poco . . . a . . . poco . . . sino . . .

mf

621 - - - al - - - - - allargando.....

MAD.

te - - - mo la mor - - - - - te non

CHÉ.

- te! - - - - - allargando..... non

624

MAD.

te - - - - - mo!

CHÉ.

te - - - - - mo! rall.....

MAD.

ra so - a - - - - -

CHÉ.

ra so - a - - - - -

Ritenuto ♩ = 63

MAD. *opp.*
-ve! Fi - no al - la mor - - - te in -

CHÉ.
-ve! Fi - no al - la mor - - - te in -

30 **Ritenu**to ♩ = 63
m.s. *pp*
sfp

633 MAD. - siem!

CHÉ. *opp.*
- siem!

GÉR. (corre verso di loro) (riticosamente seguito) (l'Incr) (abile)

Mad - da - le - na di Coi

Allegro ♩ = 100

MAD. (dolo con un grido)
Gé - rard! (minaccioso)

CHÉ. Se - gui per la stra - da

GÉR. - gny A gui - sa di not - tur - na jo vi ri - tro - vo...

Allegro vivo ♩ = 100

Piano accompaniment for the final section.

646 (deridendolo nel vederlo battersi con altrettanto coraggio e slancio, quanta imperizia nelle armi)

CHÉ. (arretra appigliandosi a più prudente consiglio) (fugge) Tu non sei che un

INC. Al - la se - zio - ne!

ROU. Ba - da!

GÉR. Io ti ru - bo a San - son!

649

CHÉ. fra - ha - bot?..

(grido) (cade ferito sui gradini dell'altare di Marat) *a piacere*

GÉR. Ah! Sei Ché-

ff *sf* *pp*

656 (soffocato)

GÉR. - nier! fug - gi! Il tuo no - me Fou - quier Tin - vil - le ha

659 (come un rantolo) (Chénier fug

GÉR. scrit - to! Va... Pro - teg - gi Mad - da - le - na!

662 **Allegro animato** (dentro) (da tutte le parti irrompe gente. L'Incredibile e guardie nazionali)

INC. Al pon - te Pe - ron - net!

All. animato

668

671

INC. (riconoscendo nel ferito Gérard) Il fe - ri - to - re...

MAT. Gé - rard fe - ri - to?!

S Fe - ri - to! Il fe - ri -

T Fe - ri - to!

B

ff

674

GÉR. (scendendo a uno sguardo l'Incredibile) *lunga*
trova ancora l'energia di dirgli di parlare, balbettando)

S *tronca* I - gno - to!

T *tronca*

B *tronca*

lunga

(levandosi ritto sui gradini dell'altare)

676

MAT.

Musical score for MAT. (Mandolin) in bass clef, 2/4 time. The melody is in B-flat major. The lyrics are: L'han fat - to as - sas - si - na - re i Gi - ron - di - ni!

Allegro con fuoco $\text{♩} = 92$

(un urlo terribile di minaccia si leva)

678

Musical score for S (Soprano), T (Tenor), and B (Bass) voices and piano accompaniment. The tempo is **Allegro con fuoco** with a metronome marking of $\text{♩} = 92$. The lyrics are: Mor - te, mor - te! Mor - te ai Gi - ron - ni! Mor - te! mor - di - ni! Mor - te! mor - di - ni! Mor - te! mor - di - ni! Mor - te! mor - di - ni!

The piano accompaniment features a driving bass line with triplets in the right hand.

S
Mor - - - - - te!

T
Mor - - - - - te!

B
Mor - - - - - te!

$\text{♩} = 112$

34 $\text{♩} = 112$

ff

688

CA

696

in 4 *stentato* *in 2 rapidissimo*

ff

Quadro III

La Sezione prima del Tribunale rivoluzionario (Comitato di Salute Pubblica). Vasto stanzone a piano terreno ridotto per una metà (quella di sinistra) a tribunale, l'altra (quella di destra), divisa durante i dibattiti del giudizio da una opportuna sbarra divisoria riservata al pubblico. Sulla tavola della presidenza sta collocata una colossale urna di legno dipinto, presso all'urna santo Orazio Coclite e Mathieu. L'altra metà dello stanzone è stipata da gente diversa. Si raccolgono pubbliche offerte. Dietro la tavola un gran drappo tricolore, steso su due picche, portante scritto: Cittadini! La Patria è in pericolo!

Sostenuto ♩ = 52

(Mathieu, apostrofa, con voce monotona, il pubblico, tiene il suo abbruciagola nella mano e vi aspira, fra parola e parola, ingorde boccate)

8 *senza tempo*

MAT. *ttov e)*

Do-mou-riez tra-di-to-re_e gi-ron-di_ to è pas-sa-to ne-mi-ci (il fur-fan-tac-cio!)

9 *senza misura* (sottovoce) (tonante)

MAT. Co - swick, (Pitt muo - ia di pe - stel) e il vec - chio lu - pa -

Moderato ♩ = 80

10

MAT. - na - re del - l'Eu - ro - pa tut - ta, con - tro ci stan - no!.. O - ro_e sol -

Moderato ♩ = 80

13

MAT. *pp* *s*

- da - ti! On - de que - st'ur - na ed io che par - lo a voi rap - pre - sen -

col canto

16

MAT. (un gran silenzio accoglie il discorso di Mathieu, però, nessuno va ad offrire)

- tiam l'im - ma - gin del - la pa - tria! Ne - sun si - ve?

pp *dim.* *sf*

20

MAT. *p*

Che la ghi - gliot - ti - na, ri - pas - si a o - gnun la te - sta e la co -

Andante mosso ♩ = 104

(alcuni vanno e gittano nella grande urna oggetti e denari)

MAT. *p*

- scien - za. **Andante mosso** ♩ = 104 È la pa - tria in pe - ri - glio.

28

MAT.

Or, co - me già Ba - rère, io le - vo il gri - - do di

31

MAT.

Lou - ver - tur: Li - ber - tà e pa - ta te

quasi parlato

34 (vedendo del ... orraggiungere Gérard ... con gioia)

MAT.

Ma, to', lag - giù è Gé-

38

MAT.

-rard! Ei vi trar - rà di ta - sca gli ex Lu - i - gi con pa - ro - li - ne ch'io non

più mosso (Gérard appare)

MAT. so! M'in - fi - schio dei bei mot - ti! Ed an - che me ne van - to!

S *f* Cit - ta - di - no Gé - rard, sa - lu - te! Ev - vi - - - -

T *f* Cit - ta - di - no Gé - rard, sa - lu - te! Ev - vi - - - -

B *f* Cit - ta - di - no Gé - rard, sa - lu - te! Ev - vi - - - -

2 **più mosso**

44 (stringe il passo non a molti che gliela pongono) **meno**

GÉR. Gra - zie, cit - ta - di - ni! La for - te fi - bra mia_

MA a tua e - ri - ta?

S - va!

T - va!

B - va!

meno

49

GÉR.

MAT.

54

MAT.

a tempo (con voce monotona ripete)

a tempo

57

MAT.

(sottovoce) *f* (accorgendosi che la pipa è spenta)

59

MAT.

deciso *a piacere* **Allegro vivo**

deciso **Allegro vivo**

f con energia e forza **ff**

* P₁, 2_{a/b}, SP: , vedi commento critico | see critical commentary.

(con vero accento di dolore)

a piacere

GÉR.

62

La - cri - me e san - gue dà la Fran - cia! U - di - - te!...

col canto

GÉR.

animato

3

Lau - dun ha - i - nal - be - ra - to ves - sil - lo bian - co! Un fiam - me la Var

col canto

ppp

GÉR.

69 $\text{♩} = 160$

E la Bre - ta - gna ne mi - nac - cia! Ed au -

seguedo il canto

f

GÉR.

72

- stri - a - ci, e prus - sia - - ni, e in - gle - - si, e

f

75 **Allegro** ♩ = 160
 GÉR.

tut-ti nel pet-to del-la Fran-cia gli'ar-ti-gli ar-ma-ti af-fon-da-no!

Allegro ♩ = 160

78 *deciso*
 GÉR.

Oc-cor-re l'o-ro e il san-gue Li-nu-til

82 *vez*
 GÉR.

don-ne fran-ce-si, da-te! Do-na-te i vo-stri

86 **rit.**
 GÉR.

fi-gli al-la gran ma-dre, o voi, ma-dri fran-ce-

rit.

(le donne commosse, accorrono dapprima poche, poscia alla rinfusa e più rumorose, e finalmente con grande entusiasmo, e, giunte fra i bisbigli e i sussurri, all'urna, vi gettano dentro tutto quanto hanno in dosso di danaro e d'ornamento)

$\text{♩} = 104$

GÉR. *- si!*

1 (alcune)
Pren - di! È un ri - cor - do!

S 2 (alcune)
A (alcune)

3 A

$\text{♩} = 104$
pp
p

93 (altre)
U - a a
Ot - to gior - ni di la -

S (altre)
È un brac - cia - let - to! A te!

3 (altre)
te! Pren - di! U - na

96

VE.
MAD.

Lar - - - - go!

(altre)

1 - vo-ro!

(altre) Son due bot-to-ni d'o - ro!

(altre)

S 2 A te!

(altre)

3 fib - bia d'ar-gen-to!

la cro-

Quan-to pos-si-go!

99

VE.
MAD.

Lar - - - - go!

ren - di!

(altre)

S 3 A te!

(tutti, innanzi alla vecchia, lasciano il passo. È una cieca guidata da un fanciullo di quindici anni.
Appoggiata alle spalle del fanciullo, lentamente si avvicina alla tavola mutata in altare della patria)

a piacere

VE.
MAD.

103

Son la vecchia Madon,
col canto

Andante ♩ = 52

p

VE.
MAD.

107

mio figlio è morto; aveva nome Roderigo; morì alla

Andante ♩ = 52

pp

VE.
MAD.

110

la Battaglia; il primo suo

pp

VE.
MAD.

113

figlio ebbe a Valmy gallo-nie sepol-tura.

dim.

sf

ppp

116 *a piacere*

VE. MAD. An - co - ra po - chi gior - ni, e jo pur mor - rò.

poco sfpp

più mosso
cantato (spinge dolcemente innanzi a sè il fanciullo, presentandolo)

VE. MAD. È il fi - glio di Ro - ger! L'ul - ti - mo - to, di - ti - ma

più mosso

f

123

VE. MAD. goc - cia hio san - gue... Pren - de - - te - lo!

f

cresc.

126 *deciso*

VE. MAD. Non di - te ch'è un fan - ciul - lo! È

f *pp*

(da un ufficiale viene esaminato il ragazzo,
e con un gesto rapido accenna di accettarlo)

129 *p e dolce*

VE.
MAD.

for - te!.. Può com - bat - te - re e mo - ri - - - re!

sf sf mf dim.

132 (alla vecchia)

GÉR.

Noi l'ac - cet - tia - mo! Dim. e il no - me s... o

p pp

137 (uno scrive l'... me sul registro)

VE.
MAD.

R... a - ber

GÉR.

A se - ra par - ti - rà.

f sf

141 (abbraccia forte il fanciullo che la bacia)
(scoppia in singhiozzi) **Lento**

VE.
MAD.

Gio - ia ad - di - o!

Lento

pppp

(da quella folla molti accorrono a lei, (conducono via il fanciullo. Appena si sente sola si scuote e cerca con un gesto) e Madlon si allontana lentamente) *a piacere*

VE.
MAD.

146

Por - ta - te - me - lo via! Chi mi dà il brac - cio?...

col canto

a tempo come prima

150

pp con espress. cantando molto

sf

dim.

Allegro $\text{♩} = 1/4$

(i rapp... e l'urna, poi si allon... siede al tavolo e stende il rapporto per Comitato. (voci in...)

B

A - i, an - cor can - tiam, be - viam a - mi - ci an - cor dan - ziam o -

f

La folla a poco a poco si dirada. Mathieu con una scopa si mette a spazzare il locale che in breve diverrà tribunale. La Carmagnola è l'anima della strada)

B

159

- gnor!__ Col - mo il bic - chier al - lie - ta il cor, col - mo il bic - chier, Can - ta - re e

f

164

B

ber!... Vi - va la li - ber - tà! Vi - va la li - ber -

169

B

-ta! Dan - ziam la Car - ma - gno - la! Ev - vi - va il suon del can - non! Dan

174

B

-ziam car - ma - gno - la! Ev - vi - va il suon del can - non!

S

(voi interne) A - mi - ci, an - cor can - tiam, be - viam a - mi - ci an - cor dan - ziam o -

T

A - mi - ci, an - cor can - tiam, be - viam a - mi - ci an - cor dan - ziam o -

7

f

m.s.

p

183

S
-gnor!___ Col - mo il bic - chier al - lie - ta il cor, col - mo il bic - chier, Can - ta - re e

T
-gnor!___ Col - mo il bic - chier al - lie - ta il cor, col - mo il bic - chier, Can - ta - re e

tr

p

188

S
ber!... Vi - va li - b - tà Vi - va la li - ber -

T
ber!... Vi - va la li - ber - Vi - va la li - ber -

tr

S
-ta! Dan - ziam la Car - ma - gno - la! Ev - vi - va il suon del_ can - non! Dan -

T
-ta! Dan - ziam la Car - ma - gno - la! Ev - vi - va il suon del_ can - non! Dan -

tr

m.s.

p

Allegro giusto

198

S
-ziam la Car - ma - gno - la! Ev - vi - va il suon del can - non!

T
-ziam la Car - ma - gno - la! Ev - vi - va il suon del can - non!

tr **Allegro giusto** *con eleganza*

202 (si avvicina a Gérard)

INC. L'uc - cel - lo è nel - la re - ! (con grido di gioia) o, il ma - schio.

GÉR. *f* *tr*

Allegro agitato ♩ = 176

INC. È al Lus - sem - bur - go! Sta - mat - ti - na. Il

GÉR. Quan - do? E co - me?

8 Allegro agitato ♩ = 176

p

208

INC. ca - so! A Pas - sy, pre - so un a - mi - co.

GÉR. Do - ve? E lei?

211 $\text{♩} = 132$

INC. An - ce - na trac - Ma ta' fi - chia - mo è 'l ma - schio per la

(scherzoso)

$\text{♩} = 132$

p

INC. fem - mi - na che vo - lon - ta - ria - men - te (pen - so e cre - do!) es - sa a noi ver -

Allegro $\text{♩} = 84$

217 (lontano un grido acuto e confuso da ogni parte)

INC. -rà! (sfiduciato) A - scol - ta!

GÉR. No; non ver - rà!... Gri - da

Allegro $\text{♩} = 84$

220 (passa e lo rivede dall'arc. l'ingresso)

INC. (ascolta più attentamente) No; i so - li - ti st - lo - ni

GÉR. son! Mo - nel - li aiz - za - ti!

Allegro $\text{♩} = 84$

224 della Sezione di destra uno strillone (Arresto importantissimo di Andrea Chénier)

INC. Que - ste gri - da ar - ri - ve - ran - no a

GÉR. Eb - be - ne?

Allegro $\text{♩} = 84$

227 (con eloquente sguardo d'ironia)

INC. lei! Eb - be - ne?

GÉR. (con un debole atto di ribellione, scostando da sè con un gesto l'incredibile) Eb - be - ne?

Allegro $\text{♩} = 84$

m.s.

ff

233 **Allegretto** ♩ = 132

INC.

Don - ni - na in - na - mo - ra - ta che d'a - spet - tar — s'an - no - - ia,

Allegretto ♩ = 132

pp leggero

237

INC.

se pas - sa - ta è già l'o - ra del de - sia - to ri - tro al ni - mo - do,

poco all.

241 **a tempo**

INC.

se la bel - la pre - sa - ga al - l'an - sia

a tempo

244

INC.

vin - ta non ti di - scen - de per la via co - sì, co - m'è di -

f *pp*

247
INC.

-scin - ta! E - sce cor - ren - do... E in - da - ga! E vo - la! E scru - ta! E

INC.

spi - a! Tò! Pas - sa u - no stril - lo - ne? E vo - cia un o - me? co

254
INC.

Ma non va - cil - la o chi - na! Pos -

257
INC.

-san - za del - l'a - mor! In quel do - lor, ces - sa la don - na, ed ec - co - la e - ro -
col canto

261
INC. *- i - na! Tut - to o - se - rà! La - on - de tu la ve - drai! Pa -*

rall.

(assumendo il fare suo elegante delle grandi occasioni conclude:) *a piacere*

265
INC. *- zien - za! A te ver - rà! È que - sto il mio pen - sier. In - cre - di - bi - le: mi*

rall. 1

269 **lo stesso tempo**
INC. *ve - ro! to e passeggia (mente) Che im - por - ta?*

GÉB. *lo stesso tempo* *ben - te mi o - die - rà!*

INC. *Nel - la fem - mi - na vi so - no il cor - po e il cuo - re!*

11

(quasi imperiosamente gli accenna di scrivere)

277

INC. Tu sce - gli il cor - po! È la par - te mi - glio - re.

f e dim.

mf

sf *p* *sf* *p*

281

INC. Sten - di l'at - to d'ac - cu - sa! An - drea Ché - nier to - s de

sf *sf*

285

INC. tri - bu - le! Fou - quier Tin - ville a - spet - ta.

sf *sf* *sf* *p*

affrett.

affrett.

289

INC. Scri - vi! (Gérard siede per iscrivere)

GÉR.

298 *a piacere*

GÉR. *col canto*

E - si - to dun - que? An - drea Ché - nier se - gna - to ha già Fou - quier Tin-

301 (deponer la penna)

GÉR. - vil - le! Il fa - to suo è fis - so! Og - gi p... man...

pp molto

306 *Andante* ♩ = 88

GÉR. No! vi - le! È vi - le!

ff

Andante ♩ = 88

310 *molto meno di prima* (vedendolo esitante ritorna presso di lui) (si allontana di nuovo)

INC. *molto meno di prima* Co - me vo - la il tem - po!.. Af - fol - lan già le vie!..

m.s. p

f

314

pp *f* *f* *dim.*

rall.----- rall. di più e dim.

318 (riprende la penna; riflette) *a piacere*

GÉR. Ne - mi - co del - la pa tria..

a tempo *col canto*

f *sf* *subito p*

(ride)

GÉR. E v ia fia - ba che be - a - ta - men - te an - cor la be - ve il

12 *f*

324 (riprende la penna e scrive ancora) *a piacere* (riflette, poi esclama e scrive:)

GÉR. po - po - lo. Na - to a Co - stan - ti - no - po - li? Stra-

col canto

f e pesante

$\text{♩} = 112$

327

(riflette ancora, poi trionfante d'una idea subito balenatagli scrive rapidamente)

GÉR.

- nie - ro! Stu - diò a Saint Cyr? Sol - da - to!...

331

GÉR.

Tra - di - to - re! Di Du - mou - riez un

affrett.

GÉR.

com - E po - e - ta? Sov - ver - ti - tor di cuo - ri e di co -

col canto

13 **mf** **mf** **p**

Meno

(ma a quest'ultima accusa la penna gli sfugge dalle mani. Gli occhi fissi e pensosi gli si riempiono di lagrime; si alza e passeggia lentamente)

337

GÉR.

- stu - mi!

Meno

p **tr** **tr** **tr**

341 $\text{♩} = 54$ (con tristezza)

GÉR. Un di m'è-ra di gio - ia pas-

dim. *pp*

346

GÉR. -sar fra gli o - dii e le ven - det - te, pu - ro, in - no - te e for - Gi -

p

350

GÉR. mi dea!... Son sem - pre un ser - vo! Ho mu - ta - to pa -

f *p*

353 *f* (con violenza)

GÉR. -dro - ne!.. Un ser - vo ob - be - dien - te di vio - len - ta pas - sio - ne! Ah,

più stretto

f

(sorrìde amaramente angosciato)

356

GÉR. *peg - gio!.. Uc - ci - do e tre - mo! e men - tre uc - ci - do, io pian - go!...*

360

GÉR. *Io del - la e - den -*

sf e dim.

p

♩ = 44

363

GÉR. *fi - g. pel pri ho - u - di - to il gri - do suo pel mon - do ed ho al*

sf

366

GÉR. *suo il mio gri - do u - ni - to... Or smar - ri - ta ho la fe - de nel so - gna - to de -*

tratt. col canto a tempo

p *mf* *p* *p*

a tempo

(s'interrompe, le vecchie ricordanze tornano a lui, **P1**:
la sua voce si fa piena di tristezza e di rimpianto)

370

GÉR. - sti - no?... **rall.** Co - m'e - ra_{ir} - ra - dia - to di
Co - m'e - ra_{ir} - ra - di - a - to di

14 **rall.**

373

GÉR. glo - ria il mio cam - mi - - no!...

376

GÉR. La co - scien - za nei

$\text{♩} = 84$

molto **ff** *dim.*

379

GÉR. cuor ri - de - star nel - le gen - ti! Rac -

381
GÉR. - co - glie - re le la - gri - me dei vin - ti e sof - fe -

383
GÉR. - ren - - - til.. Fa - re del mon - do un

animando

mf sc.

385
GÉR. Pan - ti on! Gli uo - mi - ni in dii mu -

387
GÉR. - ta - re e in un sol ba - - - - -

f con sonorità

389 **affrett.**

GÉR. - - - cio, e in un sol ba - cio e ab - brac - cio tut - te le

affrett.

391

GÉR. gen - - - ti a - - mar!

m.d.

2 1

393

GÉR. sol ba - - cio e ab - brac - cio

395 **poco rall.** **a tempo**

GÉR. tut - te le gen - - ti a - mar!

poco rall. **a tempo**

ff

397

a piacere

GÉR.

Or io rin - ne - go il san - to

col canto

a tempo

GÉR.

gri - do!.. Io d'o - dio ho col - mo il co - re

a tempo

15

f

f

403

GÉR.

e chi si m'ha re - so, fie - ra i - ro - nia!.. è l'a -

pp

406

Allegro vivo $\text{♩} = 84$

(con disperazione)

GÉR.

- mor! So - no un vo - lut -

Allegro vivo $\text{♩} = 84$

ff

3 3 3 3 3 3 3 3

408

GÉR.

- tuo - so!.. Ec - co il nuo - vo pa - dro - ne: il Sen - so!..

410

GÉR.

a piacere Bu - gia tut - to! *p* Sol ve - ro la Pas - sa - ge - ro (e vedendo ritornar pre - sa lui l'In - cre - dibile, (a))

a tempo

col canto *a tempo*

Andantino grazioso ♩ = 132

417

INC.

Sta

(si allontana nel tempo stesso che entra il Cancelliere

INC.

be - ne! O - ve tro - var - ti se... (interrompendolo)

GÉR.

16 Qui re - sto!

del tribunale Rivoluzionario. Gérard consegna a questi le carte e con esse la nota degli accusati

425 *mf*

tra cui è Andrea Chénier, il Cancelliere si allontana)

429 *p* perden...

meno e rall.....

p

439 **Allegro agitato** ♩ = 160

a piacere

MAD.

Car - lo Gé - rard?

MAT.

Allegro agitato ♩ = 160 **col canto** Là! En - tra - te!

443 **a tempo**

Piano accompaniment for measures 443-446. The right hand has a whole rest. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with a bass line. Dynamics include *f* and *p*.

MAD. (con voce tremante)

Se an - cor di me vi sov - ve - ni - te non

17 **Lento - col canto**

Vocal line and piano accompaniment for measures 447-451. The vocal line is marked "Lento - col canto". The piano accompaniment features a tremolo in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *fff* and *sfz*.

MAD. 452 (interpretando il testo di Gérard come una ripulsa, soggiunse con voce implorante)

Son mad - da - le di Coi - gny. Ah, non m'al - lon - ta - na - te!..

Animato ♩ = 104

Animato ♩ = 104

Vocal line and piano accompaniment for measures 452-454. The vocal line is marked "Animato". The piano accompaniment has a tremolo in the right hand and a bass line. Dynamics include *p* and *f*.


MAD. 455

Se voi non m'a - scol - ta - te io son per - du - ta!

Vocal line and piano accompaniment for measures 455-458. The vocal line is marked "Animato". The piano accompaniment has a tremolo in the right hand and a bass line. Dynamics include *p* and *f*.

robusto

457 (con violenza)

GÉR. 

Io t'a - spet - ta - va! io ti vo - le - va qui! Io

robusto
ff

GÉR. 

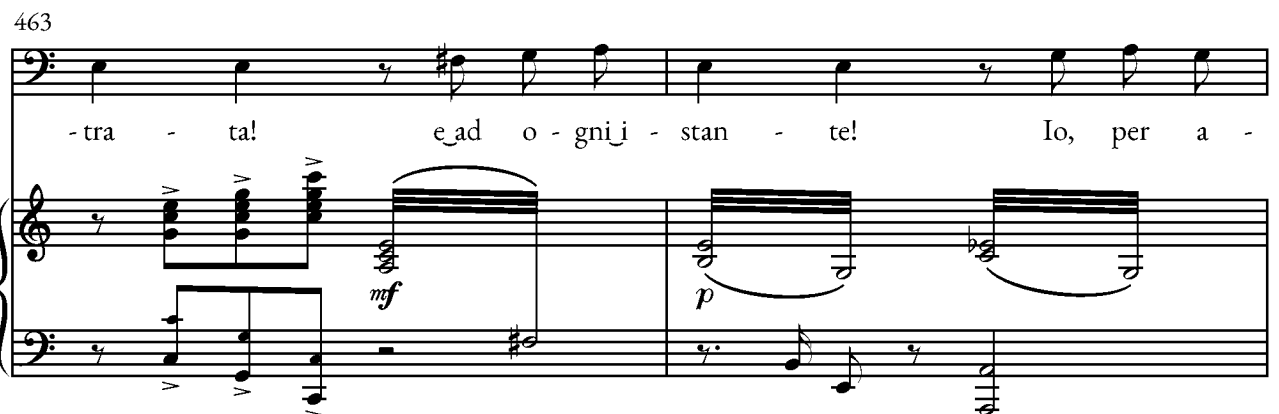
son_____che co - me vel - tri ho_a te lan - cia - - te _____ de di

p

GÉR. 

En - tro_a tut - te le vie_____ la mia pu - pil - la è pe - ne -

f

GÉR. 

- tra - ta! e ad o - gni i - stan - te! Io, per a -

mf *p*

poco più mosso

(Maddalena sorpresa dalla violenza del suo dire, rimane un momento atterrita, poscia vergognata della propria debolezza, esclama con accento di disprezzo:)

465

MAD.

GÉR.

- ver - ti, pre - so ho il tuo a - man - - te!

18 poco più mosso

cresc.

f

467

MAD.

GÉR.

vo! Qui sto! ven - di - ca - t - ti vi! (con voce soffocata) ché m'a - ve - te qui vo -

dio!

p *dim.*

MAD.

GÉR.

- lu - ta?

Per - ché ti vol - li qui? Per - ché ti vo - - glio!

ff *p* *ff*

P₁, SP:

471

GÉR. Per - ché ciò è scrit - to rit.

Per - ché ciò è scrit - to nel - la vi - ta tua! Per - ché ciò rit.

p cresc. *f* *ff*

474

GÉR. vol - le il mio vo - ler pos - sen - - - te! E - fa - ta le, e,

a tempo *Meno*

f *ff* *f con molto accento*

477

GÉR. ve - di, se - to! Io t'ho vo - lu - - to al -

col can

SSO ♩ = 104 *f* *dim.* *p*

480

GÉR. -lor che tu pic - ci - na pel gran pra - to con me cor - re - vi

482

GÉR.

lie - - - ta in quel - l'a - ro - - ma

19

p

484

GÉR.

d'er - be in - fio - ra - - te e di s' - vag - - gie

486

GÉR.

Lo vol - li il di

con accento

pp

488

GÉR.

— che mi fu det - to "Ec - co la tua li -

490 **trattenuto**

GÉR. *pp.* *- vrea!''* e, co - me fu se - ra,

trattenuto

ff *p*

Andantino

GÉR. men - tre stu - dia - vi un pas - mi

Andantino

20 *pp*

495 **Meno** *pp*

GÉR. to, gal - lo - na - to e mu - to, a - pri - vo e rin - chiu - de - vo

Meno *pp*

498 *♩ = 88 (con dolcezza)*

GÉR. u - na por - tie - - - ra... **21** *♩ = 88 col canto* La po - e -

*sfp**

* P_{2a/b}: *sff dim.*, vedi commento critico | see critical commentary.

501

GÉR. (con violenza) *f*

- sia in te co - sì gen - ti - - le di me fa un paz - zo... gran - de e

cresc. esageratamente

504

GÉR. *f* *P1:*

vi - le Eb - ben? Che im - por - ta? Sia! fos - se n'o - ra

ff *pp*

507

GÉR. *cresc.*

so la, vo - gliò quel - l'eb - brez - za dei tuoi oc - chi pro -

510

GÉR. (con slancio) *a tempo* ♩ = 76

- fon - - - - - di! Io pur, io

allarg. *a tempo* ♩ = 76

ff *con molta voce*

512 **affrett.**

GÉR. *pur, io pur vo - gli_o af - fon - da - - re le mie*

514 **affrett.**

GÉR. *ma - - - - ni nel ma - re dei tuoi a - pel - li*

516 **Presto** (audacemente) andosi ritto le chiede) *a piacere*

GÉR. *bi - di! Or dim - mi che fa -*

Presto *col canto*

Allegro vivo ♩ = 176

MAD. *Io cor - ro nel - la*

GÉR. *-rai con - tro il mio a - mor?*

Allegro vivo ♩ = 176

22 *p molto*

521
MAD. via!... Il no - me mio vi gri - do! Ed è la mor - te che mi

523
MAD. sal - va! (Gérard va a frapportsi tra Maddalena e le due uscite)

GÉR. No, tu non lo fa - rai! No

525
GÉR. Tuo mal - do tu mia sa -

527
MAD. (getta un grido di terrore) **Lento** (quasi parlato) Se del - la vi - ta

GÉR. - rai! **Lento** *sfpp subito*

529 (si avvicina lenta sublime di quel suo sacrificio)

MAD. sua tu fai prez - zo il mio cor - po... eb - be - ne, pren - di - mi!

23 a piacere

con espress. $\text{♩} = 44$ cantando n

537 (scoppiando in singl affrett.

GÉR. Co - r - ma - ma - re! affrett.

541 rimettendosi

MAD. rimettendosi La mam - ma mor - ta m'han - no a la

545 $\text{♩} = 50$

MAD. $\text{♩} = 50$

por - ta del - la stan - za mi - a; mo - ri - va e mi sal - va - va!...

p *sf* appena *p* *p* *sf* come prima

con espress.

549 *a piacere*

MAD. *col canto*

poi a not - te al - ta io con Ber - si er - ra - va quan - do ad u - trat - to, un li - ci - do ba -

Mosso *

MAD. *f*

re - guiz - za e in - ia - ra in - nan - zi a' pas - si miei la cu - pa via!

108

554 *dim.*

MAD. *ppp*

Guar - do!... Bru - cia - va il lo - co di mia cul - la! Co - sì fui

ppp

* P₁: $\text{♩} = 88$.

Tempo I

MAD. 557

so - - la! E in - tor - no il nul - la! Fa - me e mi -

Tempo I

mf

pp — *sf app*

MAD. 560

- se - ria!... Il bi - so - gno il pe - ri - glio!... Cad - di ma - a - ta E

p

sf come prima

MAD. 563

buo - n pu - ra, di sua bel - lez - za ha fat - to un mer -

p

pp

MAD. 566

- ca - to un con - trat - to per me! Por - to sven - tu - ra a chi

affrett.

affrett.

f

569 (a un tratto, nelle pupille di Maddalena si effonde una luce di suprema gioia)

MAD. be - ne mi vuo - le! Fu in quel do - lo - re

p

con espress.

573 *a rigore di tempo* *portando la voce*

MAD. che a me ven - ne l'a - mor! Vo - ce pie - na d'ar - mo - ni - a

25

pp armonioso

577 **Andantino** $\text{♩} = 58$ *p*

MAD. di - vi an - co - ra! I - o

And $\text{♩} = 58$

p con esp.

582 *f* *un poco allarg.*

MAD. son la vi - - - ta Ne' miei oc - - chi

f *con molta voce* *un poco allarg.*

587 **a tempo**
p
 MAD. *è il tuo cie - lo! Tu non sei so - - -*

a tempo
pp

592 **poco più animato**
 MAD. *- la! Le la - gri - me tue io le rac - col go!..*

poco più animato

MAD. *no cam - no e ti sor - reg - - go! Sor -* (con entusiasmo)

602 **affrett.**
 MAD. *- ri - - di e spe - - ra! Io son l'a -*

affrett.
f
 m.s. 1
 5

608 **più mosso** $\text{♩} = 100$

MAD. *- mo - - re!* *Tut - to in - tor - no è san - gue e*

più mosso $\text{♩} = 100$

pp

613

MAD. *fan - go?..* *Io son di - vi - - na*

p

MAD. *Io - - - - -* *- blio!*

rimettendosi

rimettendosi

cres *mf*

624 **più mosso della I volta**

MAD. *I - - o so - no il di - - - - o*

più mosso della I volta

mf

2 1 3 1 2 1 1 3 2 1 3 2 4 3 2 1 3 1

628 **anim. sempre più**

MAD. — che so - vra il mon - do scen - de da l'em - pi - re - o

anim. sempre più

632 *opp. (SP)*

MAD. **cresc.** fa del - la ter - ra un ciel

fa del - la er - ra un ciel

cresc.

f

MAD. *rit.* *affrett.* *rit.*

Ah! Io son l'a - mo - re, io son l'a - mor l'a -

col canto.....

ff

* P₁: mi | e.

642 **sostenuto** *p*

MAD. *-mor. sostenuto* E l'an - ge - lo si ac - co - sta,

644 **lunga**

MAD. ba - - cia e vi ba - cia la mor - - tel... **lunga**

646 $\text{♩} = 46$ **pp**

MAD. Car - po di mo - ri - da è il cor - po mi - o! Pren - di - lo, dun - que! Io

651 **Mosso** $\text{♩} = 138$

(il cittadino Cancelliere si avvicina a Gérard, gli pone innanzi alcuni fogli scritti e ritorna al suo stanzino.)

MAD. son già mor - ta co - sa!...

28 **Mosso** $\text{♩} = 138$

p e stacc.
m.d. 2 1 2 1 1 2 4 5 2

657 Gérard prende i fogli lasciati dal Cancelliere - vi butta gli occhi sopra - È la lista degli accusati -

664 un nome gli balza subito agli occhi - quello di Chénier)

GÉR.

Per - du - to!

669

MAD.

(con disperazione)

Allegro agitato molto mosso ♩ = 160
(con gioia)

GÉR.

Voi po - te - te! Sta -

a per sal - var

29 Allegro agitato molto mosso ♩ = 160

MAD.

GÉR.

- ma - ne e - gli ar - re - sta - to fu!

Ma chi l'o - dia - va per

673

GÉR.

og - gi ha pre - pa - ra - to il suo giu - di - zio... la sua

ff

675 (grido) (in istrada dietro al cancello bisbiglio di folla)

MAD.

GÉR.

mor - te!

ff

677

GÉR.

- la già, cu - rio - sa ed a - vi - da di

679 (dalle stanze contigue odesi il rumore dei fucili e delle sciabole dei gendarmi)

GÉR.

la - - cri - me, di san - gue!

cresc. *fff*

681

(con disperazione a Maddalena)

GÉR.

683

GÉR.

- di - te? È il cal - cio dei fu - ci - li! So - no i ge - dar - mi!

685

MAD.

(con accen

GÉR.

Sal - va - te - lo!

là sta Ché - nier!

30

f

687

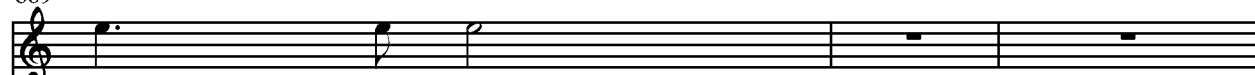
MAD.

GÉR.

Sal - va - te - lo! Sal -

La ri - vo - lu - zio - ne i fi - gli suoi di - vo - ra!

Lento

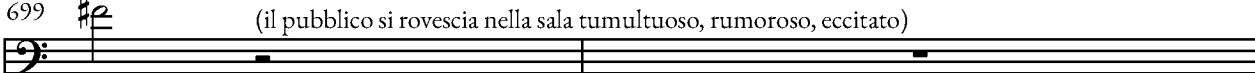
689
MAD. 
- va - - - te - lo!
(colto da un'idea corre al tavolo e scrive rapidamente un biglietto al Presidente)

GÉR. 
- va - - - te - lo!
Lento


692
GÉR. 
tuo per lo - p e la mia


696
GÉR. 
ra - zie!... Io l'ho per - du - to, di - fen - der - lo sa -
f deciso


Tempo I ♩ = 160

699
GÉR. 
(il pubblico si rovescia nella sala tumultuoso, rumoroso, eccitato)

-prò!

Tempo I ♩ = 160



701 lo stesso tempo ♩ = 160

S (4 mercantine, a una vecchia)

Mam-ma Ca-det! pres-so al-la sbar-ra, qui!

pp

707 (parlato)

MAT. Ohè, cit - ta - di un po' di di-scre-zio-ne!

S (altre mercant... ed alcune com... ne che entrano)

31 Di qui si ve - de e

p

710 (carmagnole che entrano)

MAT. Og - gi di gran - de infor - na - ta, pa - re!

S si o - de a per - fe - zio - ne.

713 (una pescivendola) (quasi parlato) 3

S Ve - ni - te qua, cit - ta - di - na Ba - bet!

(le vecchie)

C Qui si go - de la vi - sta d'o - gni co - - sa!

f

715 (pochi) (pochi)

T La - gray.

B Mol - ti ex! E un po -

7 (vedendole bisticciare)

MAT Ohé là, quel - le

(alcune mercantine bisticciandosi con alcune vecchie)

S Ve - ni - te!... Più in là!

(l'amica) (le vecchie)

C Sì Voi più in là!..

B - e - ta!

pp

720

MAT.

lin - gue cit - ta - di - ne!

S

Voi sta - te be - ne! Co - sì co - sì!...

C

Sì!... e voi? Ve - ni - te dal mer-

p m.s. 3 1 5 2 1 4

723

S

Io no! Dal la bar - rie ra! No - ta - re - ve - te? E

C

- ca - to? No!

2 1 5

S

f voi nul - la sa - pe - te? Han - no ac - cre - sciu - to il pa - ne!

C

Lo so, lo

f *p* 5 3 3 2 1 2 1

729 *f*
 È un ti-ro di quel ca - ne d'in-gle-se det-to Pitt!

S

C
 È un ti-ro di quel ca-ne det-to Pitt!_

so... *f*
 È un ti-ro di quel Pitt!_

32

733 *f* *p*
 (compariscono i giurati) - co i giu - di - ci.

GÉR.

MAT. *col canto* *ppp*
 Pas - so ai giu - ra - ti!

(le mercant)

S
 pre - sie - de è Du - mas! L'al - tro è lo stam - pa -

T
 (pochi) Vi - la - te!.. (pochi)

B
 Pit - to - re!..

cresc.

740 (appare Fouquier Tinville)

S - to - re tri - bu - no Ni - co - las?..

B *ff* Ec - co lag - giù Fou - quier!..

f

743 (stringendosi impaurita) (so Gérard)

MAD. E g... tu - sa - ti?..

GÉR. (indicando la porta dietro i giurati ancora chiusa) Di

S... o - re pub - bli - co!

C... cu - sa - to - re pub - bli - co!

T L'ac - cu - sa - to - re pub - bli - co!

B *pp* L'ac - cu - sa - to - re pub - bli - co!

pp

746 (vedendo schiudersi la porta, soffocando un grido)

MAD. Ec - co,... Mi man - ca l'a - ni - ma!

GÉR. là... pres - so ai giu - ra - ti!

(compariscono otto gendarmi, poi, in mezzo ai soldati e carmagnole, ad uno ad uno seguono gli accusati. Ultimo è Chénier. Dopo, altri gendarmi)

751 E - gli non guar - da

MAD. Ah, pen - sa a me!...

(alle mercantine che sussurrano) **f**

MAT. Si - len - zio!

rall.....

rall..... 33

762

FOU. (leggendo una nota)

DUM. (chiama gli accusati)

Un ex re - fe - ren -
(fa cenno all'accusato di sedere
e legge un altro nome)

Gra - vier de Ver - gen - nes...

col canto

ff sostenendo il suono

p

765 $\text{♩} = 138$

FOU. - da - rio!

S È un tra - di - to - re!

T È un tra - di - to - re!

B È un tra - di - tor!

f

f

f

767 rit.

FOU. Con - ven - to di Mont -

DUM. La - val Mont - mo - ren - cy.

rit. **col canto**

pp

770 $\text{♩} = 138$ (la monaca alza la mano per parlare) (la monaca lancia uno sguardo di sprezzo. Il pubblico la deride)

FOU. - mar - tre! Ta - ci!

S (urlando) $\text{A - ri - sto - cra - ti - ca!}$

C (urlando) $\text{A - ri - sto - cra - ti - ca!}$

T (urlando) $\text{A - ri - sto - cra - ti - ca!}$

B (tutti) $\text{A - ri - sto - cra - ti - ca!}$

$\text{♩} = 138$ $\text{A - ri - sto - cra - ti - ca!}$ par - te? Ser - vec - chia!

come un lamento

773 *Andando forte*

S Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah!

C Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah!

T Ta - ci e muo - ri! Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah!

B *f* Ta - ci e muo - ri! Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah!

f stridente

DUM.

34 Le - gray!

778 **f** (si leva una donna: vorrebbe parlare, il pubblico le impone silenzio)

S Ah! **f**

C Ah! **f**

T Ah! **f**

B Ah! **f**

f

M (guardando Chénier)

GÉ. (a Maddalena) O_a - mo - re!

DUM. Co - rag - gio!

S An - drea Ché - nier! **pp**

C Ec - co il po - **pp**

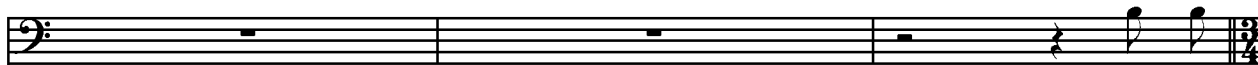
Ec - co il po -

ffpp subito

784

(con veemenza)

FOU.



Scris - se

S



- e - ta!

C



- e - ta!

T



Fou - quier Tin - vil - le at - ten - ta - p... leg - ge!

B



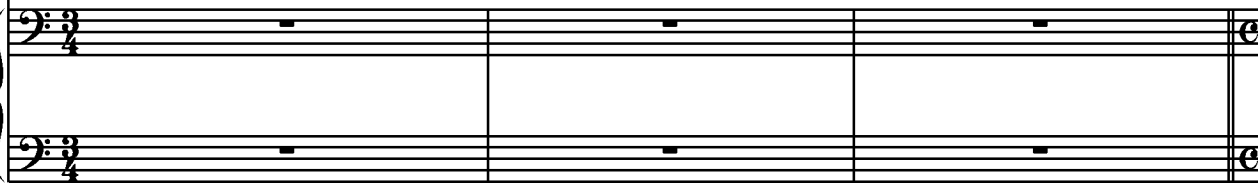
Pe - co - lo - so è l'ac - cu - sa - to!



FOU.



con - tro la ri - vo - lu - zio - ne. Fu sol - da - to con Du - mou -



$\text{♩} = 160$

MAD. O mio a -

CHÉ. (a Fouquier Tinville) *f* Tu men - - - ti!

GÉR. *ff* (con disperazione a Maddalena) Par - la! Io

FOU. (a Chénier) Ta - ci!
-riez...

DUM. (a Chénier) Ta - ci!

S. (con grido d'orrore) *ff* È di Par - li!

C. Par - li!

T. *ff* tra - di - tor! Par - li!

B. *ff* È un tra - di - tor! Par - li!

35 $\text{♩} = 160$

f *ff*

793

MAD. *- mo - - - - - re!*

GÉR. *so - - no che ciò fe - - - ci!*

S *Par - li! Si di - scol - pi dal - le ac - cu - - - se!*

C *Par - li! Si di - scol - pi dal - le ac - cu - - - se!*

T *Si di - scol - pi dal - le ac - cu - - - se!*

B *Si di - scol - pi dal - le ac - cu - - - se!*

CHÉ. *Sì, fui sol - da - - to e glo - rio - so af - fron - ta - to ho la mor - te che*
Meno - col canto

secca e f

p

800
CHÉ.
vi - le _____ qui mi vien da - ta. Fui let - te - ra - to,

805
CHÉ.
ho fat - to di mia pen - na ar - ma fe - ro - ce con - tro al iu - po - cri - sti!
col ca - co

809
CHÉ.
Con la ri - vo - - ce _____ ho can - ta - to la pa - - tri -

813
CHÉ.
- a! Pas - sa la vi - ta mia co - me u - na bian - ca ve - la; es - sa in -
sostenuto ♩. = 44
pp
m.d.

816
CHÉ.
- cie - la le an - ten - ne al so - le che le in - do - ra e af - fon - da la spu - man - te

819
CHÉ.
pro - ra ne l'az - zur - ro del - l'on - da...

36

821
CHÉ.
la na - - ve spin - ta dal - la

mf

822
CHÉ.
sor - - - - te a la sco - -

823
CHÉ.
- glie - - ra bian - - ca del - - la

824
CHÉ.
mor - - - - te? Son

825
CHÉ.
gita to? Sia! Ma a pop - pa io sal - go e u - na ban -

molto più mosso *stent.*

col canto *stent.*

828
CHÉ.
- die - ra trion - fa - le sciol - go ai ven - ti, e su vi è scrit - to Pa - tria!

(verso Fouquier Tinville)

832

CHÉ.

A lei non sa - - - le il tuo fan - - - go!..

835

CHÉ.

P₁, P_{2a}, SP:

più mosso tra - di -

Non so - no un tra - di - - - re. U - ci - - -

più mosso **col canto**

CHÉ.

la - scia - mi l'o -

deciso **tronca**

- di? Ma la - scia - mi l'o - nor!

FOU.

U - dia - mo j te - sti -

tronca

ff e pesante

841 (facendosi violentemente largo nella folla) $\text{♩} = 112$

GÉR. *Da - te - mi il pas - so!* *Car - lo Gé -*

FOU. *- mo - ni!* 37 $\text{♩} = 112$

844

GÉR. *- rard!* *L'at - to d'ac -*

FOU. *Sta ben: - la!*

GÉR. *-cu - sa è or - ri - bi - le men - zo - gna!*

FOU. *(sorpreso) (e mostra il foglio)*
Se tu l'hai scrit - to?!

fff

850

GÉR. *(movimento nella folla e grido di sorpresa)*
 Ho de - nun - zia - to il fal - so e lo con - fes - so. *(Fouquier levandosi in piedi e picchiando febbrilmente sul foglio scritto da Gérard)*

FOU. *col canto*
 Mie fac - cio que - ste ac -

p *f*

853

GÉR. *(Gérard facendo un passo minaccioso contro Fouquier)*
 la tua è u - na

FOU. *Allegro vivo*
 - cu - se e - no - vo! Tu of - fen - di la

S. *f*
 Es - - so è un so -

C. *f*
 Es - - so è un so -

T. *f*
 Es - - so è un so -

B. *f*
 Es - - so è un so -

Allegro vivo ♩ = 168

p *ff*

1 4

856

GÉR.

FOU.

S

C

T

B

Qui la giu - sti - - zia ha
 pa - tri_e la giu - sti - - zia!
 -spet - - - to, fu com - pra - - - - to!
 -spet - - - to, fu com - pra - - - - to!
 -spet - - - to, fu com - pra - - - - to!
 -spet - - - to, fu com - pra - - - - to!

858

GÉR.

S

C

T

B

ran Qui è un or - gia
 (urlando) Ta - ci!
 (urlando) Ta - ci!
 (urlando) Ta - ci!
 Ta - ci!

860

GÉR. d'o - di e di ven - det - - te! Il san - gue del - la
(gridando)

S (gridando) Alla lanterna! Sì fuo - ri del - la

C (gridando) Alla lanterna! Sì fuo - ri del - la

T (gridando) Alla lanterna!

B (gridando) Alla lanterna!

862

GÉR. ...tria qui co ... la! Siam noi che fe - ria - - mo il

S leg -

C

T fuo - ri del - la leg - ge!

B fuo - ri del - la leg - ge! Al - la lan - ter - na!

864

GÉR. pet - to del - la Fran - cia!... Ché - nier è un fi - glio del -

S Al - la lan - ter - na! E - - gli è un tra - di -

C Al - la lan - ter - na! E - - gli è un tra - di -

T Al - la lan - ter - na! E - - gli è un tra - di -

B Al - la lan - ter - na!

38

866

GÉR. vo - lu - ne! L'al - lo - - - ro a lui, non

S - to -

C - re!

T - to - - re! Fu com -

B È un tra - di - to - re! Fu com - pra - to!

868

GÉR. da - te - gli la mor - tel.. La pa - tria è

S Ta - ci! Im - po - ni - gli il si -

C Ta - ci! Im - po - ni - gli il si -

T - pra - to! Im - po - ni - gli si -

B Im - po - ni - gli il si -

870

GÉR. (il rullo dei tamburi si sente vicino grida guerresche) O - di - la, o

S (come un urlo) Ta - ci!

C - len - zio, o Du - mass! Ta - ci!

T - len - zio, o Du - mass! Ta - ci!

B - len - zio, o Du - mass! Ta - ci!

Tempo accelerato di Marcia ♩=152

Tmb
s. sc. **col canto**

ff *p*

872

GÉR. *b* po - po - lo, là è la pa - tria do - ve si muo - re col - la spa - da in
 (i tamburi vanno per proprio conto) (attraversano la scena e si allontanano)

Tmb s. sc.

p

875

GÉR. *b* pu - gno! Non qui lo - vete un ci - suoi po - e - ti. *tratt.*

Tmb s. sc.

a tempo = 80 (a Gérard)

Cl. O ge - ne - ro - so! O

(Chénier fa cenno al cancelliere di far ritirare i giurati. I giurati si ritirano, il pubblico commosso bisbiglia)
 (egli accorre verso Chénier abbracciandolo e baciandolo)

GÉR. *b*

a tempo - Moderato ♩ = 80

ff *dim.*

Larghissimo

893 (Gérard accorre da Maddalena: ecc) (gridando disperatamente)

MAD. (fa segno ai condannati di ritirarsi) Andrea! Andrea!

FOU. Mor - te!
(dà una rapida occhiata al verdetto e dice:)

DUM. Mor - te!

39 **Larghissimo**

895 (singhiozzando) t. presto

MAD. Rivederle

presto

presto

CALA RAPIDAMENTE LA TELA

897 *8^a*

b. 896: P_{1,2a/b}, SP: stentate. vedi commento critico | see critical commentary.

b. 898: P_{2a/b}, SP: Presto. vedi commento critico | see critical commentary.

Quadro IV

Il cortile delle prigioni di San Lazzaro (ex convento di San Francesco da Paola ridotto a carcere). Andrea Chénier è nel cortile dei prigionieri; egli sta seduto sotto alla lanterna che vi dà luce, e scrive sopra una piccola assicella con una matita fatta di un pezzo di piombo; scrive ora con foga, ora arrestandosi; e riflettendo come in cerca di qualche parola o rima, gli occhi larghi, ispirati, luminosi. Roucher gli è vicino. È notte alta.

Andante $\text{♩} = 40$ *lamentevole*

f pesante *p* *f* *p* *f* *dim.* *f* *f* m.d. 2

6 (indicandogli Chénier, gli fa cenno di tacere; si fruga indosso e trova un po' di denaro e lo dà a Schœniler)

ROU.

SCH. (entra nel cortile dei prigionieri e si avvicina a Roucher) *piacere*
 Cit - ta - di - no, non duol, ma è tar - di - as -
 canto

CHÉ. *a tempo* (cessa di scrivere)
 Non

ROU. Pa - zien - ta - an - co - ra un at - ti - mo!

SCH. - sai! *a tempo*

f *p* *f* *p*

14 **Recitativo**

Andantino ♩ = 108

CHÉ.

più... Po - chi ver - si...

ROU.

Leg - gi! Leg - gi!

Recitativo

1 **Andantino** ♩ = 108

come un lamento

CHÉ.

con sentimento

Co - me un bel dì di mag - - gio che con ba - cio di v - - to

CHÉ.

e li rag - - gio si spe - - gne in fir - ma -

CHÉ.

- men - - to col ba - cio io d'u-na ri - - ma, ca -

28 *slargando e sonoro* **rimettendosi**

CHÉ. - rez - za di poe - si - - a, sal - go l'e - stre - ma

col canto **rimettendosi**

ppp

31 *rall.* *dim.* **a tempo**

CHÉ. ci - - - ma del - l'e - si - sten - za mia

col canto **a tempo**

pp

34 **più mosso**

CHÉ. na per o - gni u - ma - na sor - te ec - co già mi av - vi -

più mosso

p *sf* *p*

39

CHÉ. - ci - na al - l'o - ra del - la mor - te, e for - se pria che

f *p*

44 *poco tratt.*
 CHÉ. *poco cresc.*
 l'ul - ti - ma mia stro - fa sia fi - ni - ta, m'an - un - cie - rà il car -
 col canto
p

48
 CHÉ. - ne - fi - ce la fi - ne del - la vi - - - - ta.
 2
cresc.
 m.d. 1 2 3 5 1
 1

52 $\text{♩} = 56$ **stent.**
 CHÉ. *f con grande entusiasmo*
 Sia! l - ti - ma De - a! an - cor
 $\text{♩} = 56$ **stent.**
a tempo
mf
 m.s. 2 4 1 2 4
 1 5 7

54 **più animato**
 CHÉ. do - - - na al tuo po - - - e - - - ta
più animato
 m.d.

56 CHÉ.
 la sfol - go - ran - te i - de - - - a,
f

58 CHÉ.
 la fiam - ma con - - - su - e - - - ta;
m.s.

60 CHÉ.
affrett.
 io n - - - tre tu vi - vi - da a me sgor - ghi dal cuo - re, da -
ott.
p

62 CHÉ.
rit. ge - - - li - do
 - rò per ri - ma il ge - - - li - do spi - ro d'un uom che muo -
rit.
col canto
espress.

rall. molto.....

65 (Roucher abbraccia Chénier, Schmidt ritorna, i due amici si stringono la mano e si separano commossi)

CHÉ. - re.

rall. molto.....

molto

(dentro le scene molto lontano senza rigore di tempo)

68 (vocalizzato)

MAT. Ah

col canto

sfpp

(battere della prigione. Schmidt ritorna in fucina e va ad aprire. È Gérard, e con lui è Maddalena)

73 allontanandosi

MAT.

79 (presenta le carte di permesso, indicando Maddalena)

GÉR. si perde

MAT. Vie - ne a co - stei con - ces - so un ul - ti - mo col -

84

GÉR.

SCH.

MAD.

Allegro mosso ♩ = 112 **rall.**
(a Gérard risoluta)

MAD.

a tempo **rall.**

(Gérard fa un gesto di rifiuto, ma i suoi sguardi si incontrano in quelli pieni di disperata preghiera di Maddalena, che, rivolgendosi a Schmidt, dice:)

MAD.

p a piacere

98

MAD. *don - na. Or - be - ne vi - ver de - ve! affrett.*

SCH. *La Le - gray! Or co - me can - cel -*

col canto

p

101

MAD. *Ch - an - por - ta - l no - me in sua ve - ce u -*

SCH. *- la - re da la li - no - me suo*

104

MAD. *- na - tra per lei ri - spon - de - rà? (a Gérard)*

SCH. *Sta ben!... Ma, e l'al - tra?*

f *p molto*

come prima (porgendogli gioielli e una piccola borsa)

MAD. Ec - co - la! A voi!.. Gio - iel - li

SCH. (a Gérard) (a Maddalena) (Gérard accenna di sì col capo)

5 **come prima** Lei? Tu, cit - ta - di - na?

cresc. *m.d.*

molto sfp subito

112 **Tempo I**

MAD. son! Que - sto è de - na - ro.

SCH. (aprendo la borsa e vedendovi rilucere l'oro)

Tempo I - ven - to stra - no in tem - po di as - se -

f pesante

SCH. (a Gérard) (fa il gesto della ghigliottina)

- gna - ti! Io non vor - rei... ca - pi - te? Io non so nul - la!.. Al

f

118 (con comicità)

SCH. no - me del - la Le - gray.. sa - li - te in fret - ta!.. Io non so nul - la!

121 (si avvicina a Gérard piangente)

MAD. (prende dalle mani di Maddalena la carta di permesso da dare alla Legray, mette via il denaro e gioielli, e va a prendere il prigioniero)

SCH. Nul - la!..

Andantino

24 *p*

MA. ne - di - co il de - sti - no! Be - ne - di - co la mor - te!

GÉR. O Mad - da -

Andantino $\text{♩} = 58$

ppp con espressione

(con voce trunca da singhiozzi)

128

GÉR.

- le - na, tu fai del - la mor - te la più in - vi - dia - ta sor - te! Sal - var - li!

(udendo avvicinarsi Schmidt con Chénier si allontana, corre verso il secondo cortile)

132

GÉR.

Da Ro - be - spier - re an - co - ra!...

moltissimo *fff*

(Chénier entra)

ppp

Allegro agitato $\text{♩} = 120$

6

ff *p* *f*

rall. e dim. rall. molto

148 **rall. moltissimo**..... **Andantino molto calmo** ♩ = 46

CHÉ.

rall. moltissimo..... **Andantino molto calmo** ♩ = 46 Vi - ci - no_a

CHÉ.

151
te s'ac - que - ta l'ir - re - que - ta_a - ni - ma mi - tu

CHÉ.

155
sei d'c de - si - o, d'o - gni so - gno, d'o - gni poe - si - a!

a mosso

f con anima

CHÉ.

159 (ti guarda amorosamente)
En - tro al tuo sguar - do l'i - ri - de - scen - za scer - no de li

poco più mosso

col canto

163 **con slancio** **affrett.** **a tempo**
 CHÉ. spa - zi in - fi - ni - ti. Ti guar - do; in que - sto fiot - to - ver - de di tua
con slancio **affrett.** **a tempo**
f
p *f*

167 **rall. molto** **a tempo**
 CHÉ. lar - ga pu - pil - la er - ro con l'a - ni na!..
rall. molto **a tempo**
 2 1

171 **più mo**
 MAD. Der non - sciar - ti son qui, non è un ad -
p *sf*

173 **affrett.** (esaltandosi) **affrett.**
 MAD. - di - o! Ven - go a mo - ri - re con te!.. Fi - ni il sof -
affrett.
 3 5

176
MAD. *-fri - re!..* *La mor - - - te nel - l'a -*

rall. molto..... **a tempo** ♩ = 72
(con slancio)

MAD. *-mar - - - ti! Ah! Chi* *la - ro - la e*

rall. molto..... **a tempo** ♩ = 72

MAD. *ma dal - le lab - bra* *rac - co - glie, è lui... l'A -*

MAD. *- mor!..* (con slancio) *Tu sei* *la mè - - -*

CHÉ.

5 2 1 2 1 5 5 5 3 2 1 4

185 **rall.**

CHÉ. - ta del - l'e - si - sten - - za mia! Il no - - - stro è a-

rall.

sf *p*

1 3 5

188 **meno** *p* **rall.**

MAD. Il no - stro è a - mo - - re d'a - - ni -

CHÉ. - mo - - re d'a - - ni -

meno **rall.**

MAD. - me

CHÉ. - me

dim.

ppp *m.d.* **dim.**

193 *a piacere*

MAD. *col canto*

Sal - vo u - na ma - dre! Mad - da - le - na al - l'al - ba ha

195 (guardando nel core)

MAD. *col canto*

no - me per la mor - te I - dia Le - gray! di?

198

MAD.

La - ce in - ce del cre - pu - sco - lo giù pei squal - li - di an - dro - ni già lu -

(e colle braccia avvolgendo stretto a sè Chénier gli si abbandona tutta sul petto)

201

MAD.

- meg - - - - - gia. Ab -

9 $\text{♩} = 120$

p

204
MAD.
- brac - cia - mi! Ba - cia - mi! A - man - - -

207 **Allegro vivo agitato** ♩ = 200
MAD.
- te! (baciandola con violenza) (la bacia ancora)
CHÉ.
Or - go - glio di bel - lez - za!

Allegro vivo agitato ♩ = 200

211
CHÉ.
de l'a - - ni - ma! Il tuo a -

215
CHÉ.
- mor, su - bli - me a - man - te, è ma - re, è ciel, lu - ce di

allarg. sempre .

opp. (P_{2a/b}, SP)

219 **incalz. sempre più**

MAD. A - man - - - - - *f*

CHÉ. A - man - - - - - *f*

so - le e d'a - - - - - stri... È il mon - - - - -

incalz. sempre più *allarg. sempre .*

224 **più**

MAD. A - man - - - - -

CHÉ. o! - - - - - il me - - - - - *resc.*

Allegro 16

MAD. - te! (con entusiasmo) (con entusiasmo) La

CHÉ. - do! La no - stra mor - te è trion fo del - l'a - mor!

Tmb (vicino) *fff*

s. sc. **Allegro** ♩ = 116 *f*

232

MAD. no - stra mor - - - te è il tri - on - - -

CHÉ. Ah be - ne-

f
opp. bd

237

MAD. - fo del - l'a - mor!

CHÉ. - di - - co ne - di - la sor

p cresc.

MAD. Nel - l'o - ra che si muor e - ter - ni di - ve - nia - - mo!

CHÉ. - te!

ff

MAD. 244 In - fi - ni - to!... A - - mo - - - -

CHÉ. Mor - - te! A - mo - - - -

m.s. ff

MAD. 249 - re! A mo - - re!

CHÉ. - re! A mo - - re! (entra l'usciera)

Tmb s. sc. - re! mo - - re!

Allegro vivo ♩ = 200

f sf

Tmb s. sc. 253

10

m.d. ff

257

MAD. 

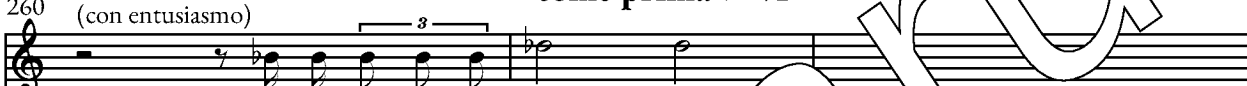
CHÉ. 


(additando la carretta) p *È la mor - te"* *(con entusiasmo)*

sostenuto - col canto *El - la vien col*




260 *(con entusiasmo)* *come prima* $\text{♩} = 72$

MAD. 

CHÉ. 

El - la vien col mat - ti no! *so - le!* *Ah vie - - - -*

come prima $\text{♩} = 72$



MAD. 

CHÉ. 

Col *- ne co - me l'Au - ro - - ra!*



266

MAD.

so - - - - - le che la in - do - -

269

MAD.

- ra!

CHÉ.

Ne vie - ne a noi a cie - lo en - tro ad un

ben *o e con espress.* 2 3 *con molta voce*

72

M.

A - mor! A -

CHÉ.

vel di ro - se e vio - - - le A - mor! A -

11

ff

MAD. 275 *affrett.*
 - mor! In - fi - ni - to! A-

CHÉ. *affrett.*
 - mor! In - fi - ni - to! A-

MAD. 278 *Presto*
 - mor! A - r!

CHÉ. *Presto*
 - mor! A - mor!

MAD. *senza rigore di tempo*
 Son io!

CHÉ. (parlato) Son io!

SCH. *senza rigore di tempo*
 An - drea Ché - nier! I - dia Le - gray!

trattenuto (col massimo entusiasmo) **Grandioso** ♩ = 72

MAD. Vi - va la mor - te in - siem!

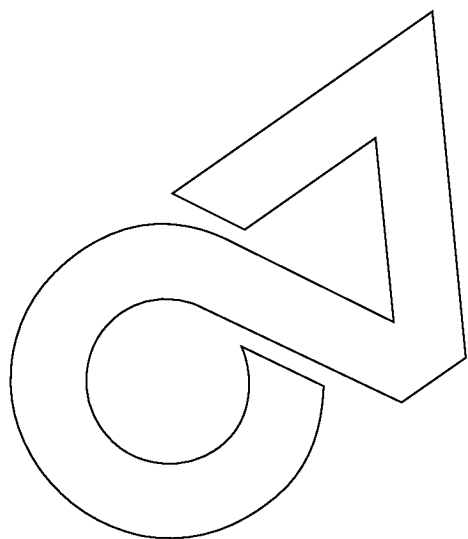
CHÉ. Vi - va la mor - te in - siem!

trattenuto **ff** *tutta forza* **stent.**

284 12 287 293

Appendici

Tagli dalla prima versione dell'opera (**P₁**) | cuts from the first edition of the opera (**P₁**)



Carus

appendice I - atto secondo (duetto Chénier-Maddalena)

622 *allargando*.....

MAD. mor - - - - - te non

CHÉ. *allargando*..... non

624

MAD. te - - - - - mo! O -

CHÉ. te - - - - - mo! *rall.*..... O -

626a *a tempo*

MAD. - - - - - ra so - a - - - - ve, su - bli - me_o-ra d'a -

CHÉ. *sostenuto* - - - - - ra so - a - - - - ve, su - bli - me_o-ra d'a - *a tempo*

ff sost *ppp* *pp*

meno sost. della I volta

MAD. *ff* - mo - - re, o - - - - ra so - -

CHÉ. *ff* - mo - - re, o - - - - ra so - -

meno sost. della I volta

f

ff

MAD. 627 **Mosso** a - - - -

CHÉ. **Mosso** a - - - -

1 3 1 3 4 2 1 2 3 1 4 3 2 1

Ritenu 63

MAD. *opp.* -ve! Fi - no al - la mor - - te in - siem!

CHÉ. *opp.* -ve! Fi - no al - la mor - - te in - siem!

Ritenu $\text{♩} = 63$

30 *m.s.* *p* *fff*

sfp

634a

MAD.

CHÉ.

GÉR.

Mad - da - na di O

pp

dice l'atto terzo (duetto Gérard-Maddalena)

498a

u - na por - tie - - ra ed an - che quel - la se - ra io t'ho vo-

p cresc.

poco più affrettato

GÉR.

- lu - to.

Fu quel - la

poco più affrettato

20

ff con energia

GÉR.

se - - - ra che den - tro al - l'a - - ma mi en -

GÉR.

far - ti mi - - - a

ff

Tempo I

GÉR.

per te so - gna - vo il ge - nio!... Ma j - ro - nia! - - - so - vra al - tra

Tempo I

p

1

1

1

4

2

1

2

3

5

2

2

GÉR. *un poco meno*

fron - te sfol - go - ra - va già: Ché - nier! e il de-

un poco meno

f

GÉR.

- sti - no che tra - ma le com - me - die de le di - ver se vi - te,

p

♩ = 126

GÉR.

la pro - go quel - la se - ra ci u - nia!

♩ = 126

mf ben sentito

GÉR.

Vi - di il tuo a - mo - re! In - na - mo - ra - to e o - dian - do son fug - gi - to!

pp m.s.

GÉR.  Po - scia non m'ha Ché - nier fe - ri - to, ma il gri - do tuo d'or - ror,

molto *f*

GÉR.  il tuo: Gé - rard!

ff

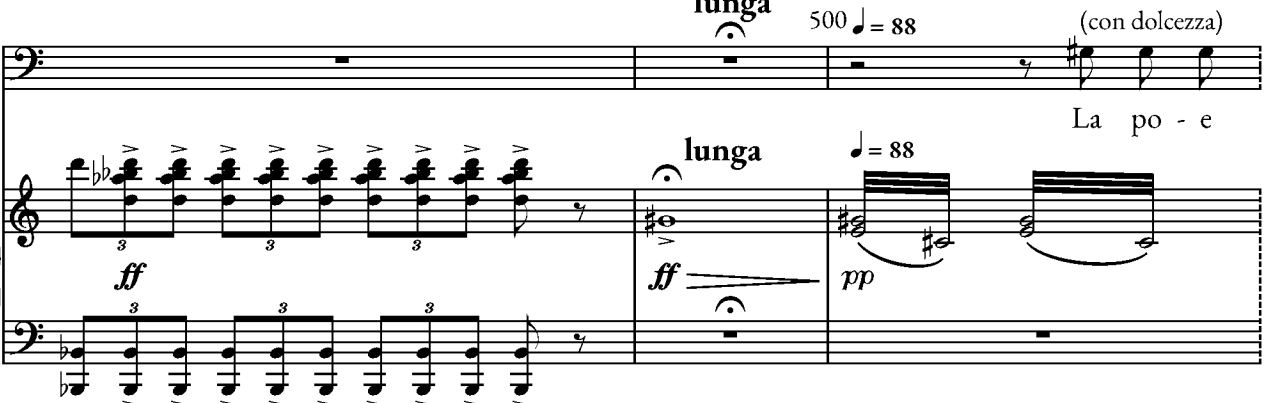
♩ = 144

GÉR.  an - che al - lo io t'ho vo - lu - - - - ta!

p *molto*

5 3 2 1 2

3

GÉR.  *lunga* 500 *♩ = 88* (con dolcezza) La po - e

ff *lunga* *♩ = 88* *pp*

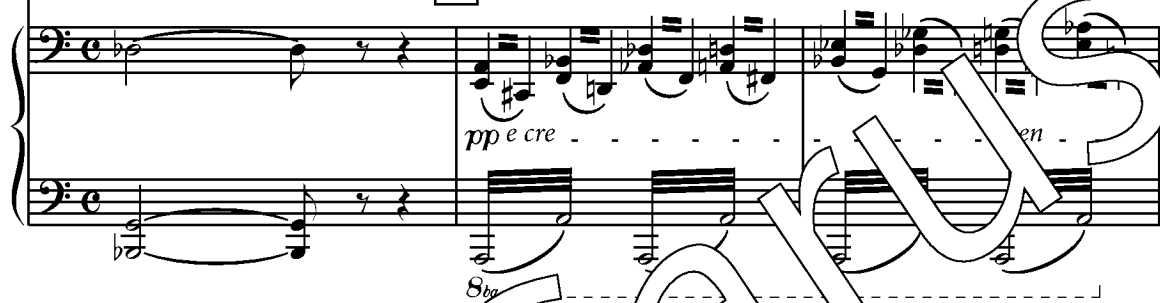
appendice III - atto terzo (finale)

893a (fa segno ai condannati di ritirarsi) **mosso** ♩ = 126

FOU. 
 Mor - te!
 (dà una rapida occhiata al verdetto e dice:)

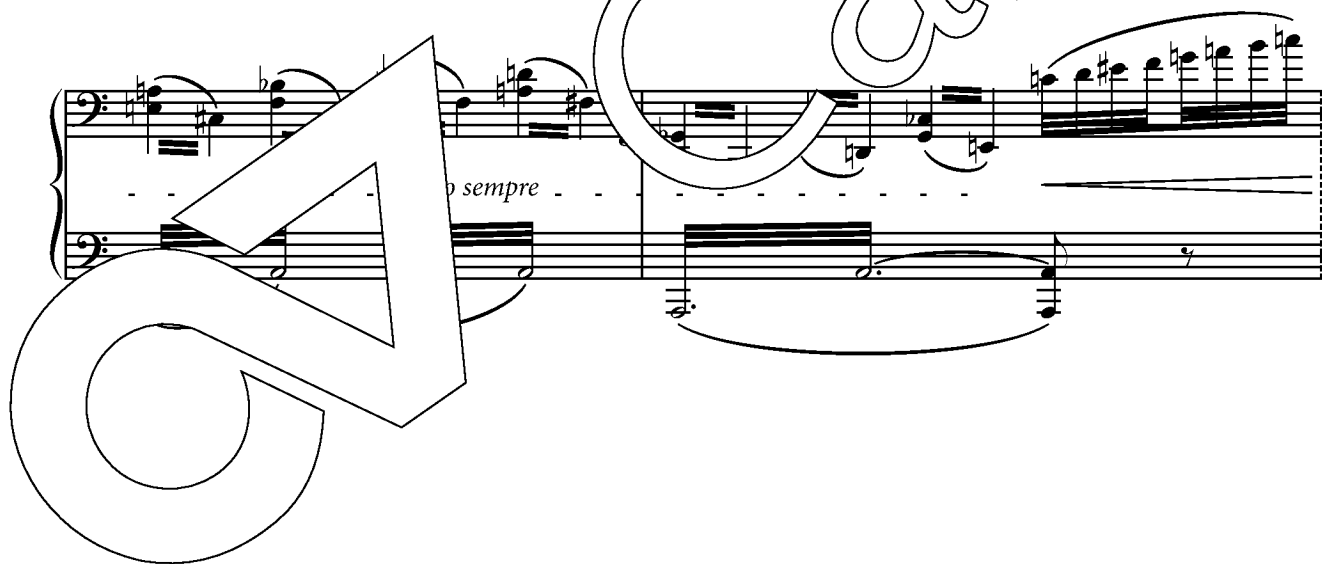
DUM. 
 Mor - te!

39 **mosso** ♩ = 126



pp e cre - - - - - *en* - - - - -

8va



o sempre - - - - -