

LA TRAVIATA

Commento critico

LE OPERE DI GIUSEPPE VERDI

Serie I
OPERE TEATRALI

COMITATO DI REDAZIONE

Philip Gossett

Direttore responsabile

Julian Budden

Martin Chusid

Francesco Degrada

Gabriele Dotto

Ursula Günther

Giorgio Pestelli

Pierluigi Petrobelli

Kathleen Kuzmick Hansell

Redattore coordinatore

*Questa edizione critica, la cui realizzazione è stata resa possibile
grazie alla generosità di Brena D. e Lee A. Freeman
e al contributo del National Endowment for the Humanities,
è dedicata alla memoria di Lee A. Freeman*

GIUSEPPE VERDI
LA TRAVIATA

[Melodramma in tre atti]
Libretto di
FRANCESCO MARIA PIAVE

a cura di
FABRIZIO DELLA SETA

VOLUME 19

FABRIZIO DELLA SETA
è Professore associato di Storia della
musica moderna e contemporanea
all'Università di Siena

PHILIP GOSSETT
è il Robert W. Reneker
Distinguished Service Professor of Music
alla University of Chicago

Titolo originale:
La traviata Critical Commentary

Questo commento critico è ripreso dall'edizione della partitura
e fa da corredo all'edizione della study score pubblicata in broccura.
Electronic publication at VerdiEdition.org

The University of Chicago Press, Chicago 60637
The University of Chicago Press, Ltd., London
Casa Ricordi, Milano

© 1996 by The University of Chicago and CASA RICORDI-BMG RICORDI S.p.A.
© 1998 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A - Milano per il Commento critico italiano

137338

All rights reserved. Anno 1998
Printed in Italy

INDICE

Abbreviazioni	7	Atto terzo	
PARTE PRIMA: FONTI		N. 8 Scena Violetta	129
Fonti autografe	11	N. 9 Baccanale	136
Copie manoscritte	15	N. 10 Duetto [Violetta e Alfredo]	138
Fonti musicali a stampa	20	N. 11 Finale Ultimo	148
Libretti	37	Appendice 1	
		Abbozzi e frammenti scartati	155
PARTE SECONDA: NOTE CRITICHE		Appendice 2	
Atto primo		(Venezia, Teatro La Fenice, Marzo	
N. 1 Preludio	43	1853) Sezioni e numeri appartenenti	
N. 2 Introduzione	46	alla prima versione e modificati nel	
N. 3 Aria Violetta	66	1854	
Atto secondo		N. 5a. Scena [e] Duetto	
N. 4 Scena ed Aria Alfredo	73	[Violetta e Germont]	159
N. 5 Scena [e] Duetto [Violetta		N. 6a. Scena Violetta ed Aria	
e Germont]	79	Germont	163
N. 6 Scena Violetta ed Aria		N. 7a. Finale Secondo	164
Germont	90	N. 10a. Duetto [Violetta e Alfredo]	167
N. 7 Finale Secondo	100	N. 11a. Finale Ultimo	170

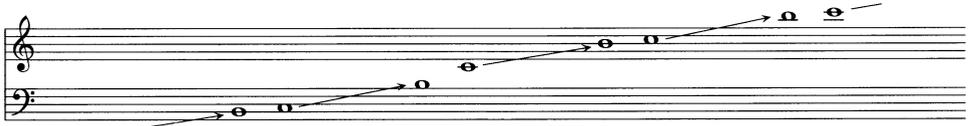
ABBREVIAZIONI

A	Partitura autografa: Milano, Archivio Ricordi	Matt	Mattadori, Coro
Alf	Alfredo	N., NN.	Numero o numeri dell'opera
Ann	Annina	n., nn.	numero, numeri
A-Wgm	Vienna, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde	Nacch	Nacchere
A-Wn	Copia manoscritta: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung	Ob	Oboe (i)
B.	Bassi, Coro	Orch	Orchestra
Bar	Barone	Ott	Ottavino
Cb	Contrabbasso (i)	pRI	Parti corali e orchestrali a stampa: Ricordi (presso US-MA e US-NYmet)
Cimb	Cimbasso	pvBL	Riduzione per canto e pianoforte: Blanchet (1853-55))
Cl	Clarinetto (i)	pvCL	Riduzione per canto e pianoforte: Clausetti (1853-55)
Com	Un Commissionario	pvES	Riduzione per canto e pianoforte: Escudier (1855)
Cor	Corno (i)	pvPA	Riduzione per canto e pianoforte: Stabilimento musicale Partenopeo (1853-55)
D.	Donne, Coro	pvRI¹	Prima edizione di estratti dall'opera (versione del 1853) in riduzione per canto e pianoforte: Ricordi (1853)
DM	Partitura a stampa: Del Monaco (ca. 1882-83)	pvRI¹⁻²	Prima edizione completa della riduzione per canto e pianoforte dell'opera (versione del 1854): Ricordi (1855)
Dot	Dottore	r	recto
f., ff.	foglio, fogli	RI¹	Prima edizione della partitura: Ricordi (ca. 1854)
Fg	Fagotto (i)	Ser	Un Servo
Fl	Flauto (i)	T.	Tenori, Coro
Flo	Flora	Tamb	Tamburelli
F-Pn	Parigi, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique	Timp	Timpani
F-Po	Parigi, Bibliothèque de l'Opéra	Tr	Tromba (e)
Gas	Gastone	Trgl	Triangolo
Ger	Germont	Trn	Trombone (i)
Gius	Giuseppe	US-MA	Madison, University of Wisconsin, Mills Music Library
Gr C	Gran Cassa	US-NYmet	New York, Metropolitan Opera House, library
I-Mc	Copia manoscritta: Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica "G. Verdi"	V	Verdi
I-Nc	Copia manoscritta: Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella"	v	verso
I-PAi	Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani	Vc	Violoncello (i)
I-Rsc	Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica "S. Cecilia"	VE⁵³	Libretto stampato: Venezia, Teatro La Fenice, 1853
I-Vlevi	Venice, Fondazione Ugo e Olga Levi	Vio	Violetta
I-Vt	Copia manoscritta: Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, Archivio del Teatro La Fenice		
Mar	Marchese		

VI Violino (i)
VI pr Violino principale
Vle Viola

vol., voll. volume, volumi
WGV *Le Opere di Giuseppe Verdi*
Zing Zingarelle, Coro

Le note musicali sono citate secondo il seguente sistema:



→ $si^{-1}; do^1$ → $si^1; do^2$ → $si^2; do^3$ → $si^3; do^4$ → $si^4; do^5$ →

L'ottavino e il contrabbasso sono citati secondo le note scritte.

PARTE PRIMA

FONTI

Fonti autografe

La fonte principale di questa edizione critica è la partitura autografa di Verdi, che conserva la versione riveduta del 1854. Inoltre la famiglia Carrara Verdi ha generosamente messo a disposizione gli abbozzi autografi superstiti de *La traviata*, tutti preparati nel 1853.

A: Partitura autografa Milano, Archivio Ricordi

L'autografo de *La traviata*, rilegato in tre volumi, è conservato a Milano presso l'Archivio della Casa Ricordi, dove fu portato appena terminate le rappresentazioni del 1853 al Teatro La Fenice di Venezia. Nei primi mesi del 1854 i fascicoli di cinque pezzi (NN. 5, 6, 7, 10 e 11) furono inviati a Verdi, a Parigi, affinché li rivedesse per la ripresa al teatro S. Benedetto di Venezia, nel maggio successivo. Terminate queste rappresentazioni il manoscritto rientrò nell'Archivio per non uscirne presumibilmente più.

La carta usata da Verdi è di formato "in piedi", in folio. Le dimensioni medie dei fogli sono di cm. 25,5 x 35 ca. (le dimensioni dei fogli variano leggermente a causa del processo di legatura e di varie rifilature dei margini; in particolare i ff. 138-152 e 156-158 hanno subito una rifilatura più pesante del margine destro, che ha ridotto la dimensione orizzontale a cm. 25 ca.). Verdi usò quattro tipi di carta, con numero di pentagrammi variabile in funzione dell'organico dei singoli pezzi; essa gli veniva fornita direttamente da Ricordi, e non si rilevano differenze nel tipo di carta usata da Verdi per la revisione del 1854.¹ La tavola seguente elenca i tipi di carta nell'ordine in cui compaiono nel manoscritto e con un riepilogo dei numeri per cui furono impiegati. Poiché il processo di rigatura della carta ha fatto sì che i singoli penta-

grammi abbiano una lunghezza variabile, e che il loro margine destro sia spesso irregolare, nella misurazione l'unica misura precisa è perciò l'altezza dello specchio di scrittura, misurata dal rigo più alto del primo pentagramma al più basso dell'ultimo.

Tipo carta	NN.	Pentagrammi	Altezza (cm.)
A	1, 8, 9	16	29,5
B	2, 7 (ff. 217-223)	30	28,8
C	3, 4, 5, 6, 10	20	28,5
D	7 (ff. 159-216), 11	24	30,5

Diamo qui di seguito alcune informazioni generali sulla struttura attuale del manoscritto, rinviano alle note introduttive ai singoli brani per una descrizione dettagliata. Per preparare il manoscritto Verdi usò presumibilmente il metodo a lui consueto: per ogni pezzo predispose uno o più fascicoli, formati di solito da cinque o più bifolii inseriti l'uno nell'altro, calcolando il numero di bifolii e fascicoli in funzione del numero di battute di ogni brano. Questa struttura del manoscritto dovette subire una prima consistente alterazione nel 1854: per apportare le sue modifiche Verdi strappò dall'originale singoli fogli o interi fascicoli sostituendoli con fogli o fascicoli nuovi. In epoca successiva, probabilmente quando fu rilegato, il manoscritto subì un ulteriore rimaneggiamento che ne alterò profondamente la struttura originaria, rimasta intatta solo in alcune parti: la maggior parte dei bifolii fu tagliata dall'alto in basso asimmetricamente, in modo che uno dei due ff. risultanti avesse una larghezza leggermente maggiore dell'altro. I fogli separati furono poi incollati a due a due in ordine diverso dall'originale. I bifolii artificiali così ottenuti furono quindi riuniti in nuovi fascicoli di dimensioni ridotte (da un minimo di un solo bifolio a un massimo di tre), senza alcun rapporto con le divisioni strutturali dell'opera, tanto che a volte l'inizio di un nuovo pezzo cade all'interno di un fascicolo. Solo i NN. 4, 8 (con qualche dubbio) e 9 sembrano aver conservato la struttura originale. Alcuni dei fascicoli originali possono in alcuni casi essere identificati in altri pezzi (vedi NN. 5, 6 e 7). Per i NN. 10 e 11, dove è chiara la natura degli interventi di Verdi nel 1854, è possibile fare qualche ipotesi sulla struttura originale del manoscritto.

1. Lo conferma una lettera di Tito Ricordi a Verdi del 18 marzo 1854: "Avrai ricevuto i pezzi originali della Traviata che mi chiedesti colla tua del 10, ma il signor Cerri stimatissimo si dimenticò di far unire a quelle partiture l'identica carta da musica, e quindi te la fece spedire in un secondo pacchetto del quale mi dinoterai la spesa, perché Cerri debba rimborsarla" (S. Agata, Villa Verdi; copia presso l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma [I-PAi], n. 118/57).

Il primo atto, formato dai NN. 1, 2 e 3, ha subito il rimaneggiamento più radicale, tanto che neppure uno dei fascicoli originali è rimasto intatto. Un aiuto per la ricostruzione del N. 2 ci viene però dai numeri scritti nell'angolo superiore destro di alcuni fogli, certamente i primi di un nuovo fascicolo, apposti dai copisti per facilitare l'ordinamento dei fascicoli stessi. Da questi numeri si può dedurre che il N. 2 era formato in origine da cinque fascicoli, ciascuno formato di cinque bifolii inseriti l'uno nell'altro, l'ultimo dei quali conteneva un foglio aggiunto. Un'analoga serie di numeri permette di fare ipotesi sulla struttura originale del N. 7, che è rimasta intatta per i primi quattro fascicoli, formati di cinque bifolii inseriti l'uno nell'altro, mentre i fascicoli successivi furono alterati già nel 1854 da Verdi (il problema verrà discusso dettagliatamente nelle Note critiche). Naturalmente queste ipotesi di ricostruzione non possono dar conto di eventuali cambiamenti apportati da Verdi nel corso della prima fase della composizione, nell'inverno 1852–53.

I fogli che compongono il manoscritto sono numerati per mezzo di differenti serie numeriche:

a) una numerazione continua da 1 a 296, stampigliata con timbro numeratore e inchiostro nero nell'angolo superiore destro del recto di ogni foglio. Questa numerazione, a cui si farà riferimento nel corso della presente edizione, fu apposta nel nostro secolo, probabilmente appena ultimata la rilegatura del manoscritto, come risulta dalle note che si trovano sul foglio di guardia di ciascuno dei tre volumi. Le note del primo e del secondo volume dicono: "Contr. e num. i fogli / 18–XI–1927 / M. Z. [Maffeo Zanon]"; la nota del terzo volume è identica, salvo la data: "21–XI–1927".

b) una numerazione non continua, in parte a penna, in parte a lapis, apparentemente di mano di Verdi, apposta nell'angolo superiore sinistro di numerosi fogli. Sembra che Verdi (se le cifre sono di sua mano) intendesse numerare i fogli progressivamente all'interno di ogni atto, ma tale intento fu realizzato solo parzialmente. Sono visibili le seguenti serie di numeri:

Atto I: 3–4 (= ff. 3–4); 1–70 (= ff. 7–76; non sono visibili i nn. 51, 60, 67, 69, che sono probabilmente nascosti nella legatura).

Atto II: 17–82 (= ff. 93–158 [quindi ff. 77–92 = 1–16]). I numeri 28–33 e 38–45 sono segnati

a lapis nell'angolo superiore destro dei fogli; i numeri 77, 78 e 79 sono segnati a penna sul recto di f. 153 e valgono anche per i ff. 154 e 155. Tali numeri corrispondono a gruppi di fogli aggiunti nella revisione del 1854.

Atto III: 1–3 (= ff. 255–257); 5–17 (= ff. 270–282).

c) altre due brevi serie di numeri, probabilmente il resto di numerazioni parziali:

il f. 224 ha il n. 94 scritto a lapis a metà del margine sinistro del recto; i ff. 255–257 hanno, oltre ai nn. 1–3 già citati, i numeri 96–98 segnati a lapis a metà del margine sinistro del recto.

I ff. 269–282 hanno i nn. 1–14 (di cui non sono visibili 1, 11 e 12), scritti a penna a metà del margine sinistro del recto (si tratta di un gruppo di fogli aggiunti nel 1854).

Non è certo che tali numeri siano di mano di Verdi.

Oltre alle numerazioni dei fogli, sono presenti nel manoscritto diverse numerazioni relative alle divisioni musicali dell'opera. Verdi assegnò esplicitamente un numero ai seguenti pezzi: 1 (Preludio); 2 (Introduzione); 3 (Aria Violetta); 4 (Scena ed Aria Alfredo); 5 (Scena [e] Duetto); 6 (Scena Violetta ed Aria Germont); 7 (Finale Secondo). La numerazione non è presente per i quattro pezzi che costituiscono il III atto, ma non vi è motivo di dubitare che Verdi intendesse continuare la serie precedente con i numeri 8 (Scena Violetta), 9 (Baccanale), 10 (Duetto) e 11 (Finale Ultimo). La serie dei numeri (con esclusione dei NN. 1, 5 e 7) è ripetuta e completata a matita da un'altra mano sul margine superiore sinistro del primo foglio di ogni pezzo, un po' sotto al titolo.

A partire dal N. 6 erano stati scritti in origine numeri inferiori di un'unità a quelli definitivi (5 invece di 6 ecc.), che furono poi corretti sovrapponendo ad essi le cifre appropriate. Tale errore si può forse spiegare supponendo che tali numeri siano stati scritti nel 1853 da copisti del Teatro La Fenice, cui i singoli pezzi pervennero in mandate successive e non nell'ordine definitivo. Questa ipotesi potrebbe anche spiegare l'omissione, da parte di Verdi, del numero per gli ultimi quattro pezzi, parte dei quali potrebbe essere stata spedita quando egli non aveva ancora deciso la numerazione definitiva.

Altre numerazioni presenti nel manoscritto si riferiscono alle divisioni apportate a scopo

editoriale per l'edizione dello spartito (segnate con matita color seppia sul primo foglio di ogni pezzo) e della partitura (più sporadiche, sono scritte a penna). Si vedano le descrizioni di **RI**¹ e **pvRI**¹⁻².

Le copertine e le legature attuali de *La traviata*, uniformi a quelle degli altri autografi verdiani conservati nell'Archivio Ricordi, sono databili agli anni Venti del Novecento, probabilmente a poco prima del novembre 1927, data delle note apposte da Maffeo Zanon sul foglio di guardia. Il primo volume contiene i ff. 1-76 (Atto I), il secondo i ff. 77-223 (Atto II), il terzo i ff. 224-296 (Atto III). Le copertine sono di cartone ricoperto di carta verde marmorizzata, i dorsi in tela verde a sua volta ricoperta con strisce di pelle verde sulle quali sono impresse in oro le seguenti scritte:

Vol. I: "VERDI / LA / TRAVIATA / ATTO 1."

Vol. II: "VERDI / LA / TRAVIATA / ATTO 2."

Vol. III: "VERDI / LA / TRAVIATA / ATTO 3."

Le copertine e i dorsi sono ricoperti da fogli protettivi di materiale trasparente. I fascicoli furono tutti cuciti e incollati prima della rilegatura. I tre volumi sono provvisti di doppio foglio di guardia all'inizio e alla fine: quello esterno è formato da un bifolio in carta pesante verde marmorizzata, incollato da una parte all'interno della copertina, dall'altra al foglio interno, di carta pesante bianca.

Verdi usò carta di ottima qualità di color bianco-avorio. La prima e l'ultima pagina di ogni pezzo sono generalmente più scure, in quanto rimasero più delle altre esposte alla luce e alla polvere. Per scrivere la partitura Verdi usò inchiostro nero e un pennino sottile. Tuttavia, in molte parti, Verdi completò e modificò indicazioni di tempo, aggiunse segni dinamici, di fraseggio o articolazione usando un pennino più largo e un inchiostro più chiaro, di tinta marrone tendente al rossastro. Gli interventi di questo tipo risalgono a un periodo posteriore rispetto alle due prime fasi della stesura del manoscritto, "partitura scheletro" e orchestrazione. Un'ulteriore serie di interventi, particolarmente nel N. 8 ma anche altrove, fu scritta da Verdi facendo uso di un lapis, probabilmente nel corso delle prove in teatro. Ogniqualvolta tali interventi apportino informazioni significative sul processo compositivo o sulle intenzioni di Verdi, essi vengono menzionati nelle Note critiche.

La tinta dell'inchiostro che Verdi usò nelle prime due fasi della stesura del manoscritto varia dal nero al marrone, a seconda della quantità di inchiostro sulla punta del pennino al momento del contatto con la carta; se l'inchiostro era sufficiente risultava un nero ben marcato, altrimenti la tinta tendeva verso il marrone. A mano a mano che l'inchiostro si asciugava il segno diventava più debole. A volte Verdi ripassava segni già scritti dopo aver di nuovo intinto la punta nel calamaio; è facile allora essere tratti in inganno e interpretare la sovrapposizione come una correzione. In altri casi una quantità eccessiva di inchiostro sulla punta del pennino poteva provocare spruzzi e macchioline, che si confondono facilmente con punti di staccato (un esempio particolarmente insidioso si ha nel N. 3, battuta 26). Se poi l'inchiostro asciugava lentamente potevano risultarne sbavature e macchie, a volte casuali, a volte intenzionalmente provocate per correggere quanto appena scritto (ad esempio nel N. 1, battute 47-49).

Ulteriori notizie relative ai singoli brani dell'autografo vengono fornite nelle Note introduttive relative a ogni pezzo.

Fogli d'album autografi

Verdi scrisse numerosi fogli d'album con melodie de *La traviata*. Quello forse più antico, contenente il motivo "Gran Dio! . . . morir sì giovine" nella tonalità originale di Re bemolle maggiore, è datato "Venezia 9 marzo 1853"; fu scritto nell'album di autografi della prima Violetta, Fanny Salvini Donatelli.² Diversi manoscritti di questo tipo furono regalati da Verdi a Napoli nell'inverno e all'inizio della primavera 1858:

15 febbraio: "Di quell'amor"; offerto all'asta da Sotheby's il 22 novembre 1989 (lotto n. 259).

18 febbraio: "Di quell'amor"; offerto all'asta da Sotheby's il 28 maggio 1986 (lotto n. 594).

23 febbraio: "Di quell'amor"; Siena, Accademia Chigiana.

25 febbraio: "Di quell'amor"; offerto all'asta da Sotheby's il 28 ottobre 1974 (lotto n. 188).

19 marzo: "Di quell'amor"; Napoli, Museo di S. Martino.

2. Conservato nell'archivio del Teatro La Fenice, è riprodotto in William Weaver, *Verdi. Immagini e documenti* (Firenze, 1980), fig. 127.

6 aprile: "Amami, Alfredo"; offerto all'asta da Sotheby's il 22 luglio 1908 (lotto n. 304), e poi ancora il 28 marzo 1972 da Parke-Bernet (lotto n. 394).

18 aprile: "Di Provenza il mar, il suol"; offerto all'asta da Sotheby's il 17 maggio 1991 (lotto n. 394).

18 aprile: "Di quell'amor" (dedicato a "Mancinelli"); collezione della signora Anna Apicella, Vietri sul Mare (Salerno).

20 aprile: "Di quell'amor"; offerto all'asta da Sotheby's il 30 giugno 1964 (lotto n. 427).

Verdi scrisse altri due di questi autografi nel 1861 a Torino, l'uno il 25 maggio ("Amami, Alfredo", dedicato "All'onorevole Colonnello Torre"; Benevento, Biblioteca Arcivescovile "F. Pacca"), l'altro l'11 luglio, su un testo de *La traviata* non identificato (offerto all'asta da Sotheby's il 27-28 novembre 1913, lotto n. 208). Un altro gruppo risale al soggiorno in Inghilterra per la prima dell'*Inno delle nazioni*, tra aprile e maggio del 1862. In questo periodo Verdi scrisse parecchi altri fogli d'album di questo tipo, fra cui uno di "Addio del passato" (offerto da Anderson Auction Co. di New York il 16 febbraio 1906), quattro, forse cinque, di "Amami, Alfredo":

23 aprile: offerto nel 1935 da V. A. Heck nel suo Catalogo LXV (lotto n. 354).

25 aprile: offerto nel 1928 da Maggs Brothers nel loro Catalogo 512 (lotto n. 525). Il testo non è specificato, ma la descrizione suggerisce che si tratti di "Amami, Alfredo".

26 aprile: offerto all'asta da Parke-Bernet il 26-27 novembre 1941 (lotto n. 318).

18 maggio ("All'amico Maggioni"): Philadelphia, Historical Society of Pennsylvania.

22 maggio: offerto all'asta da Sotheby's il 9-10 maggio 1985 (lotto n. 234).

Un ricordo particolarmente prezioso fu lasciato da Verdi a Parigi il 15 marzo 1866 nell'album di autografi di una grande cantante: "Ad Adelina Patti il suo ammiratore G. Verdi" (offerto all'asta da Stargardt il 22-23 marzo 1983, lotto n. 986). Esempi ancora più tardi risalgono al 24 maggio 1868 ("Amami, Alfredo", offerto all'asta da Leo Liepmannsohn il 15-16 novembre 1929, lotto n. 265), e al 12 marzo 1871, da Firenze (offerto all'asta da Karl Ernst Henrici il 13-14 settembre 1918, lotto n. 962, identificato solo come "Motiv aus *La traviata*").

Questi fogli d'album, scritti a memoria, non possono essere considerati vere fonti dell'opera, e non se n'è tenuto conto in questa edizione.

Abbozzi

Prima di redigere la partitura di un'opera, Verdi era solito stendere una notevole quantità di abbozzi. Di questi, l'unico oggi facilmente accessibile è quello di *Rigoletto*, pubblicato in facsimile nel 1941, con una introduzione di Carlo Gatti, e utilizzato per preparare l'edizione critica dell'opera.³ Secondo quanto riferisce Gatti, nella Villa Verdi di S. Agata sono conservati gli abbozzi "delle opere del Maestro, dalla *Luisa Miller* al *Falstaff* e ai *Pezzi Sacri*". Lo stesso Gatti fornì una breve descrizione dell'abbozzo de *La traviata*, e ne riprodusse due pagine in fotografia nel suo *Verdi nelle immagini*.⁴

Nella primavera del 1993 la famiglia Carrara Verdi ha generosamente concesso all'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma di riprodurre in fotocopia gli abbozzi della *Traviata*, e ne ha autorizzato l'uso per la presente edizione critica. Si tratta di quindici fascicoli di diversa consistenza, costituiti da carta di formato e numero di pentagrammi variabili, per un totale di 38 fogli, parte dei quali vuoti.

Il dato più interessante che emerge da questa fonte è che per *La traviata* Verdi non scrisse, come aveva fatto per *Rigoletto*, un abbozzo continuativo di tutta l'opera, ma la compose pezzo per pezzo (a volte frammento per frammento), secondo un ordine di non facile ricostruzione, ma che comunque non rispettava l'organizzazione finale della partitura. Inoltre gli abbozzi attualmente esistenti non comprendono tutta l'opera, ed è probabile che alcune delle sezioni mancanti, se non tutte, fossero state abbozzate su pagine poi perdute o rimosse dalla raccolta. Una di tali pagine si trova nella collezione del dott. Mario Valente, Los Angeles: contiene uno schizzo per la cabaletta del Duetto per Violetta e Alfredo (N. 10), "Gran Dio! . . .

3. Carlo Gatti, *L'abbozzo del Rigoletto di Giuseppe Verdi* (Milano, 1941); vedi *Rigoletto*, a cura di Martin Chusid, *Le Opere di Giuseppe Verdi*, Serie I, vol. 17 (Chicago-Milano, 1983).

4. Carlo Gatti, *Verdi* (Milano, 1931), 1:379-80; nuova edizione in 1 vol. (Milano, 1953), 300-1; e *Verdi nelle immagini* (Milano, 1941), 64-5.

morir sì giovine”.⁵ Sulla pagina è annotato: “Tolto dalla raccolta degli autografi del Maestro G. Verdi conservati nella sua villa di S. Agata a Busseto. Maria Carrara Verdi. Settembre 9, 1919”, e vi è la dedica “Alla Signorina Cora Chase / Maria Carrara Verdi”.

Gli abbozzi superstiti sono di enorme interesse scientifico, sia per l'estensione sia per il contenuto. In considerazione di ciò il curatore ha rinunciato a pubblicarne una trascrizione completa in appendice al presente volume, e ne sta preparando un'edizione autonoma comprendente una riproduzione in facsimile, una trascrizione e un commento critico, a cura dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, e di Casa Ricordi. Gli abbozzi sono stati però utilizzati per questa edizione in tutti i casi in cui potevano essere utili per chiarire un aspetto del processo compositivo o, più raramente, per risolvere un passaggio controverso. Nelle Note critiche si fa riferimento a questa fonte semplicemente come “Abbozzo”.

Copie manoscritte

Il fatto che fin dal 1854 Tito Ricordi decidesse di realizzare un'edizione a stampa della partitura de *La traviata* (**RI**¹) da distribuire per noleggìo è senza dubbio la causa del numero assai piccolo di copie manoscritte oggi reperibili: solo quattro contro le quindici o sedici copie per opera segnalate da **WGV** per *Nabucodonosor*, *Ernani* e *Rigoletto*. Di esse solo una (**I-Vt**) è di fondamentale importanza per questa edizione critica, in quanto è l'unica fonte completa della versione originale de *La traviata*. Un certo interesse riveste anche **A-Wn**, prodotta dalla copisteria Ricordi e utilizzata per molti anni per le esecuzioni dell'opera. Le altre copie sembrano essere state prodotte per uso privato, e sono di scarsa utilità ai fini dell'edizione.

A-Wn: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, OA 342.

Il manoscritto, di 476 ff. non numerati, formato in folio in piedi, è rilegato in tre volumi. Cia-

5. Desidero ringraziare il dott. Valente per aver gentilmente reso disponibile questo materiale per la presente edizione.

scuno di essi ha una copertina sulla quale è stampata la seguente dicitura: “LA / TRAVIATA / DI / GIUSEPPE VERDI / [a mano:] Atto Primo [Secondo, Terzo] / Proprietà esclusiva di / TITO DI GIO. RICORDI / in Milano”.

I volumi sono costituiti da fascicoli di carta da un minimo di 12 pentagrammi (N. 9, Baccanale) a un massimo di 30 (Largo del N. 7, Finale II). I fascicoli sono numerati progressivamente per atto (1/1, 2/1 ecc.) con numeri scritti in alto a sinistra di ciascuna prima pagina (Atto I: 16 fascicoli; Atto II: 29 fascicoli; Atto III: 14 fascicoli). Nell'angolo superiore destro di ciascuna di queste pagine si legge: “La Traviata”, scritto sempre dalla stessa mano, apparentemente la stessa che appose uguali titoli all'inizio della maggior parte dei pezzi di **A**.

A-Wn fu prodotto dai copisti di Ricordi subito dopo le prime rappresentazioni de *La traviata*, o forse addirittura già nel corso di esse; alla fine del N. 8 il copista appose infatti la data: “Li 25 marzo 1853”, appena sei giorni dopo l'ultima rappresentazione alla Fenice. Naturalmente la data è indicativa solo per questo pezzo; certamente la copiatura richiese qualche tempo, e comunque i pezzi sostituiti da Verdi per il Teatro S. Benedetto furono copiati verso il maggio 1854, in sostituzione della prima versione che faceva parte del manoscritto.⁶

A-Wn segue la divisione in pezzi di **A**; tuttavia nel N. 7, 127, è scritto in calce: “Coro di Mattadori Spagnoli nel Finale 2°. N 21372 C”; il numero corrisponde alla divisione editoriale di **RI**¹, il che rende possibile che il manoscritto sia stato utilizzato parzialmente per la produzione della partitura a stampa (vedi sotto).

A-Wn sembra essere stato copiato da **A**, ciò che concorda con la data sopra indicata; esso appare però molto scorretto, soprattutto per quanto riguarda segni di fraseggio, dinamiche,

6. **A-Wn** dovrebbe essere stato utilizzato per le rappresentazioni del 1854 in luogo di **A**. Si veda la lettera di Ricordi a Verdi del 13 aprile 1854, dove si dice: “Ho ricevuto i cinque pezzi della Traviata [. . .]. Grolli se ne sta con tutta diligenza occupando, e sabato (posdimani) saranno spediti a Gallo. [. . .]. Mio Caro, io non poteva a meno che far spedire a Gallo la copia di Venezia, perché non ne aveva fatto altre, dopo che tu mi avevi detto di sospendere ogni cosa fino a quando tu avessi prodotto l'opera colla tua assistenza. Ma non temere: Gallo, a cui pure tanto ciò interessa, ha i più precisi ordini perché metta in prova tutto il rimanente, levando i cinque pezzi primitivi, finché non riceva i nuovi [. . .].” (S. Agata, Villa Verdi; copia a I-PAi, n. 118/60); la lettera è pubblicata in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio (Milano, 1913; rist.: Bologna, 1968), 536.

accenti. Il testo sembra derivato da una copia del libretto, in quanto ha le didascalie complete e non riproduce alcune particolarità di **A** (in particolare N. 3, battute 27–42).

Anche dopo che Ricordi aveva deciso di pubblicare una partitura a stampa de *La traviata*, rendendo superflua la produzione di nuove copie manoscritte, la casa continuò a noleggiare **A-Wn**, che circolò ampiamente nei teatri europei. Due delle utilizzazioni del manoscritto sono attestate sulla pagina che serve da frontespizio al Preludio:

“Ancona Carn[eva]le 77–78 (105)”;

“Berlino Aut[unno] 78 (967)”.

(Il significato delle cifre tra parentesi è incerto). Un'altra utilizzazione è segnalata da alcune annotazioni che indicano il ripristino di un passaggio tagliato: “gilt 1881”.

Nelle pagine di **A-Wn** sono presenti tracce d'uso che ne fanno una fonte interessante per la storia della prassi esecutiva. In tutta la partitura è stato aggiunto il testo tedesco, sovrapposto al testo italiano e spesso alle note. Sono inoltre state aggiunte le indicazioni di metronomo, che corrispondono a quelle di **pvRI¹** (**pvRI¹⁻²**).

Oltre ai tagli indicati in tutta la partitura, particolarmente pesanti nel Duetto N. 5, si segnalano le seguenti aggiunte:

N. 3: vi sono tre cadenze alternative alla fine dell'Andantino.

N. 6: tra le battute 97 e 98, prima della coda orchestrale della Scena Violetta, è scritto a matita: “Lehmanns / Einlage / 16 Takte / $\frac{3}{8}$ Andante / Sch[?] / ff”. L'annotazione si riferisce probabilmente a una ripresa orchestrale del motivo “Di quell'amor”, dello stesso tipo di quella inserita nella copia di **RI¹** a F-Pn (vedi sotto). “Lehmann” si riferisce probabilmente al soprano tedesco Lilli Lehmann.

N. 7: alla fine del coro di Mattadori nel N. 7 si trova l'interessante annotazione “Ballet”.

I-Mc: Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica “G. Verdi”, Fondo Nosedà I. 202.

Il manoscritto, di 206 ff., in formato in folio oblungo, è costituito da fascicoli di carta da 20 o da 24 pentagrammi. Presenta una numerazione per pagine che inizia dal f. [1^v]. Sono però numerate a matita solo le pagine pari (2, 4 ecc.), corrispondenti al recto di ogni foglio, per un totale di 411 pagine.

Sul frontespizio si legge: “La Traviata / di / Giuseppe Verdi / Atto Primo.” Il manoscritto non mostra tracce d'uso, ed è probabilmente una copia fatta fare a scopo di studio privato, forse da **RI¹**, con cui condivide la divisione in

pezzi, simile a quella di **A**, ma con ulteriori divisioni dei singoli brani. **A RI¹** corrisponde anche la disposizione dell'orchestra nella partitura, con gli archi raggruppati in basso (per un indizio circa il rapporto con **RI¹** si veda anche la Nota 128–129 al N. 2).

Il testo poetico contiene numerosi errori. Abbondano i segni di fraseggio e di espressione, ma con molte divergenze da **A**.

I-Nc: Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica “S. Pietro a Majella”, Fondo Verdi 827.

Il manoscritto, di 164 ff., in formato in folio oblungo, è costituito da fascicoli numerati di carta da 20 o da 24 pentagrammi. La numerazione regolare delle pagine, che inizia dal f. 20, sembra un'aggiunta posteriore. La musica comincia al f. 3r e termina al f. 163^v. Dopo il f. 65^v manca un fascicolo (3/2), che conteneva l'inizio del N. 5; la musica riprende dalla battuta 107. Tra i ff. 122^v e 123^r manca la parte del N. 7 compresa tra le battute 228 e 687, tuttavia i fascicoli contigui sono numerati regolarmente 11/2 e 12/2.

Sul frontespizio è scritto: “La Traviata / ossia / Violetta / Del M.^o Giu.^e Verdi / Atto Primo.” La divisione in pezzi corrisponde ad **A**.

La copia, che non presenta tracce d'uso, è molto carente per quanto riguarda i segni dinamici, di fraseggio e di espressione. Il testo poetico è quello adottato da **pvRI¹⁻²**, ma con molte scorrettezze; mancano del tutto le didascalie sceniche.

I-Vt: Venezia, Archivio del Teatro La Fenice (ora presso Fondazione Ugo e Olga Levi), MS 58.

Si tratta della copia fatta preparare dal Teatro La Fenice nel corso delle prime rappresentazioni de *La traviata*, nel marzo 1853, secondo la clausola del contratto in data [4?] maggio 1852, che recitava:

7.^o Lo Spartito resterà in assoluta proprietà del Maestro Verdi. — La Presidenza avrà però il diritto di far rappresentare l'Opera anche nelle stagioni successive, ma nel solo Teatro La Fenice. — All'uopo durante la stagione di Quaresima 1853 essa farà estrarre copia dello Spartito originale, che si obbliga di tener gelosamente conservata nell'Archivio del Teatro, e a esclusivo uso del Teatro stesso. —”⁷

7. Cit. in Marcello Conati, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice* (Milano, 1983), 291.

I-Vt ha perciò un'importanza speciale : è l'unica fonte che trasmetta per intero le parti della versione originale modificate nel 1854, e, essendo la prima ad essere stata copiata da **A**, ci fornisce alcune conferme sullo stato del manoscritto verdiano prima dell'intervento dei copisti di Ricordi.

Il manoscritto, in formato in folio in piedi, è costituito da 323 ff., numerati a matita in epoca recente nell'angolo superiore destro di ogni recto (la numerazione non è visibile nel microfilm conservato presso l'American Institute of Verdi Studies di New York). Il volume è attualmente rilegato, come tutti i manoscritti dell'archivio della Fenice, in una copertina di cartone telato verde, sui cui piatti è incollato un foglio di carta marmorizzata verde. Sul dorso, di pelle verde, è impresso in oro: "58 / G. VERDI / LA TRAVIATA / 1853."

Sul frontespizio è scritto: "La Traviata / Musica / del / Maestro Giuseppe Verdi / scritta appositamente / pel Gran Teatro la Fenice / l'anno 1853." A destra è impresso con timbro di gomma e inchiostro bluastro: "TEATRO 'LA FENICE'", timbro ripetuto su numerosi fogli del manoscritto.

Il manoscritto è formato da 34 fascicoli numerati di diversa struttura (il primo fascicolo non ha numero). Sono stati impiegati cinque tipi di carta, elencati nella tavola seguente nell'ordine in cui compaiono nel manoscritto. La carta fu tagliata irregolarmente, con variazioni anche all'interno dello stesso fascicolo; il processo di rigatura dei fogli ha fatto sì che i singoli pentagrammi abbiano una lunghezza variabile, e che il loro margine destro sia spesso irregolare; nella misurazione l'unica misura precisa è perciò l'altezza dello specchio di scrittura, misurata dal rigo più alto del primo pentagramma al più basso dell'ultimo.

Tipo carta	NN.	Pentagrammi	Altezza (cm.)
A	23 x 31,5	16	24,4
B	24 x 33	30	28,7
C	23,5 x 32	24	29
D	23 x 31	10	24
E	23,5 x 32,5	20	27,5

Ogni fascicolo fu affidato a un solo copista. Si possono identificare cinque copisti, qui individuati con le lettere da V a Z nell'ordine in cui compaiono nel manoscritto. La divisione in pezzi dell'opera corrisponde a quella di **A**. Tuttavia nel N. 2 furono indicate alcune divisioni interne, le stesse introdotte **A** da una mano diversa da quella di V. La struttura complessiva di **I-Vt** è riassunta nella tavola alle pp. 18–19.

Altre fonti manoscritte

Oltre alle copie della partitura esistono altre quattro fonti manoscritte o parzialmente manoscritte. Nessuna di esse è rilevante ai fini dell'edizione critica, tuttavia, poiché sono state occasionalmente menzionate nella letteratura su *La traviata*, è opportuna una chiarificazione circa la loro natura e contenuto.

1) Parigi, Bibliothèque Nationale, D.14.167.

Si tratta di una copia della prima partitura a stampa (**RI**¹) che fu utilizzata per molte rappresentazioni, come mostrano le abbondanti tracce d'uso. Alla fine del N. 6 (n. di lastra 23671 B di **RI**¹) sono inseriti due fogli scritti a lapis classificati come "Autographe de Verdi".⁸ I fogli contengono una variante per concludere l'Aria Gernont senza la cabaletta; il passaggio segue la battuta 212, alla quale c'è un rimando. Dopo poche battute vengono riprese le battute 302–310 della versione originale, ma trasportate in Re bemolle maggiore e con piccole modificazioni. La mano che ha scritto questi fogli non è di Verdi, ma piuttosto sembra quella di Giovanni Bottesini,⁹ il quale diresse le prime esecuzioni parigine de *La traviata* al Théâtre Impérial Italien, nel dicembre 1856. È quindi probabile che questa copia di **RI**¹ sia stata utilizzata in quell'occasione, il che permette di escludere un intervento di Verdi, dato che si trattava di messe in scena realizzate dall'impresario Calzado contro la volontà dell'autore e degli editori.

Il volume contiene un'altra variante manoscritta, sempre nel N. 6, ma di altra mano. Le battute 98–105, fine della Scena Violetta, sono sostituite da una conclusione orchestrale diversa di cui restano 13 battute. La variante è scritta su due frammenti di carta pentagrammata,

8. È questa la copia segnalata da Cecil Hopkinson, *A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi 1813–1901*, 2 voll. (New York, 1973–78), 2:110, ma, contrariamente a quanto ivi asserito, non ha la paginazione continua e non mancano le sezioni con i nn. di lastra 21375 e 21376 (NN. 10 e 11). Probabilmente si riferisce a questa copia anche Martin Chusid, *A Catalog of Verdi's Operas* (Hackensack, N.J., 1978), 156, che segnala un manoscritto alla Bibliothèque Nationale, dove non esiste nessun manoscritto completo e questa è l'unica copia della partitura a stampa. Un'altra copia si trova alla Bibliothèque du Conservatoire (F. 7750), ma attualmente non è consultabile.

9. È stato condotto un confronto con l'autografo dell'opera di Bottesini *Il diavolo della notte* (1858), conservato presso l'Archivio Ricordi in Milano.

PARTE PRIMA

Numero	Titolo	Numero fascicolo	La struttura di I-Vt		Tipo carta	Copista
			Fogli	Struttura		
1	Preludio ^a	[1]	1-7	3 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (4)	A	V ^b
2	Introduzione	2	8-14	3 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (11)	B	V
		3	15-20 ^c	3 bifolii inseriti l'uno nell'altro	B	V
		4	21-32 ^d	6 bifolii inseriti l'uno nell'altro	C	W
		5	33-47 ^e	7 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (40)	D	X
		6	48-53 ^f	2 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 2 fogli interpolati (49 e 51)	C	X
		7	54-62 ^g	4 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (58)	D	X
		8	63-71 ^h	4 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (67)	C	X
		3	Aria Violetta	9	72-83	6 bifolii inseriti l'uno nell'altro
10	84-94 ⁱ			5 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (86)	E	Y
4	Scena ed Aria Alfredo	11	95-106	6 bifolii inseriti l'uno nell'altro	E	Y
		12	107-114	4 bifolii inseriti l'uno nell'altro	E	Y
5	Scena e Duetto	13	115-126	6 bifolii inseriti l'uno nell'altro	E	V
		14	127-138	6 bifolii inseriti l'uno nell'altro	E	V
		15	139-150	6 bifolii inseriti l'uno nell'altro	E	V
		16	151-153	1 bifolio ^j con 1 foglio interpolato (152)	E	V
6	Scena Violetta ed Aria Germont	17	154-163	5 bifolii inseriti l'uno nell'altro	E, C ^k	W
		18	164-172	4 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (168 ^l)	E	W
		19	173-183	5 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (178)	E, C ^m	W

a. Il f. 1^r è il frontespizio; il f. 1^v è vuoto. La musica comincia al f. 2^r.

b. Alcune indicazioni di tempo sono scritte da una mano diversa, non identificata.

c. In fondo al f. 20^v è scritto: "Segue Brindisi".

d. In testa al f. 21^v è scritto: "Atto P.mo Brindisi nell'Introduzione". La musica termina al f. 31^v, il f. 32 è vuoto.

e. In testa al f. 33^r è scritto: "Dopo il Brindisi nell'Introduzione Atto 1.^{mo}". Il fascicolo contiene la prima parte del Valzer.

f. Il fascicolo contiene l'Andantino in $\frac{3}{8}$. La musica termina al f. 53^r; il f. 53^v è vuoto.

g. Il fascicolo contiene la ripresa del Valzer. La musica termina al f. 62^r; il f. 62^v è vuoto.

h. Il fascicolo contiene la "stretta" dell'Introduzione. La musica termina al f. 71^r; il f. 71^v è vuoto.

i. La musica termina al f. 94^r; il f. 94^v è vuoto.

j. Questo bifolio è tagliato in dimensioni più piccole degli altri, cm. 31,5 x 22,5.

k. I tre bifolii esterni del fascicolo sono di carta tipo E, i due interni di carta tipo C.

l. Questo foglio fu rilegato al contrario: il recto contiene le battute 163-168, il verso le battute 156-162.

m. Il bifolio 177/179 è di carta tipo C.

(la tavola continua a p. 19)

ricavati da un foglio più grande, incollati alla p. 7 del n. di lastra 21371 A di **RI**¹; è visibile la traccia di un terzo frammento ora perduto, che conteneva la fine della variante. La musica è scritta con inchiostro nero, ma i nomi degli

strumenti sono scritti a lapis. La variante prevede la ripetizione della melodia "Di quell'amor", in Fa maggiore, $\frac{3}{4}$, affidata a un violoncello solo accompagnato da un tremolo degli altri archi.

La struttura di **I-Vt** (*continua*)

Numero	Titolo	Numero fascicolo	Fogli	Struttura	Tipo carta	Copista
7	Finale [Secondo]	20	184–193	5 bifolii inseriti l'uno nell'altro	C	Z
		21	194–204	5 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (203)	C, E ⁿ	Z
		22	205–212	4 bifolii inseriti l'uno nell'altro	C	W
		23	213–222	5 bifolii inseriti l'uno nell'altro	C	Z
		24	223–232	5 bifolii inseriti l'uno nell'altro	B	Z
		25	233–240	4 bifolii inseriti l'uno nell'altro	C	V
		26	241–247 ^o	3 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (246)	B	V
8	Scena Violetta	27	248–259	6 bifolii inseriti l'uno nell'altro	E	V
		28	260–271 ^p	6 bifolii inseriti l'uno nell'altro	E	V
9	Baccanale	29	272–280	4 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (279)	D	Y
10	Duetto	30	281–292	6 bifolii inseriti l'uno nell'altro	E	X
		31	293–304	6 bifolii inseriti l'uno nell'altro	E	X
		32	305–309	2 bifolii inseriti l'uno nell'altro con 1 foglio interpolato (307 ^q)	E	X
11	Finale Ultimo	33	310–317	4 bifolii inseriti l'uno nell'altro	C	X
		34	318–323	3 bifolii inseriti l'uno nell'altro	C	X

n. Il foglio interpolato 203 è di carta tipo E.

o. Questo fascicolo contiene il Largo del Finale Secondo.

p. La musica termina al f. 271^r; il f. 271^v è vuoto.

q. Questo foglio fu rilegato al contrario: il recto contiene le battute 300a–304a, il verso le battute 294a–299a.

2) Parigi, Bibliothèque de l'Opéra, Mat. F. 469. Nella Bibliothèque de l'Opéra si conserva una partitura in parte identica a **RI**¹, ma con vari inserti manoscritti. Sul foglio di guardia sono incollate due strisce di carta stampate:

a) “La Traviata / DI / G. VERDI / [a mano:] PARTITURA / [a stampa:] *Proprietà esclusiva del* / R. STABILIMENTO MUSICALE RICORDI / MILANO — Firenze — ROMA — Napoli — LONDRA”;

b) “VIOLETTA / (LA TRAVIATA) / OPÉRA DE G. VERDI / [a mano:] Grande Partition / [a stampa:] RICORDI / MILAN — ROME — NAPLES FLORENCE — LONDRES / PARIS — chez DURDILLY & c. / *Pour les arrangements divers* / BENOIT — Éditeur — PARIS / — *Propriété pour tous pays*”.

Nelle sezioni a stampa è stato aggiunto a mano il testo francese a quello italiano, mentre nelle sezioni manoscritte compare solo il testo francese. Le pagine manoscritte, oltre ad alcuni raccordi da utilizzare per tagli, contengono le va-

rianti della versione francese dell'opera, col titolo di *Violetta*, quale fu rappresentata nel 1864 al Théâtre-Lyrique, e poi, nel nostro secolo, all'Opéra. La partitura riflette certamente la prassi esecutiva dell'opera a Parigi, ma non sembra potersi far risalire all'epoca delle prime rappresentazioni in quanto il tipo di scrittura delle parti manoscritte sembra molto più tardo, della fine dell'Ottocento, o addirittura dei primi anni del Novecento.

3) Milano, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Nosedà, S.40–1.

Si tratta di un manoscritto in folio piccolo, formato oblungo, di 25 fogli. Sul frontespizio si legge: “Scena ed Aria / Ah forse è lui che l'anima / nell'opera la / Traviata / del Sig.^r Maestro / G. Verdi / Eseguita dalla Sig.^{ra} Salvina Donatelli”. Il manoscritto contiene tutto il N. 3, trasportato mezzo tono sotto e riorchestrato per gruppo da camera: 1 Fl, 1 Cl in Do, 1 Cor in Sol, VI I, VI II, [Bassi]. Probabilmente l'adattamento

è stato realizzato da una copia dello spartito per canto e pianoforte.

4) Napoli, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Verdi 828

Questo volume, in formato oblungo, di 96 fogli non numerati, contiene una copia manoscritta della riduzione per canto e pianoforte de *La traviata*, con vari pezzi nella versione 1853. Sul frontespizio si legge: “La Traviata / Opera tragica / Libretto di Francesco Maria Piave / Musica di / Giuseppe Verdi / Partitura di canto e piano”. La riduzione pianistica è quella di Luigi Truzzi ed Emanuele Muzio pubblicata in **pvRI**¹ (**pvRI**¹⁻²). A questa fonte a stampa corrisponde anche la divisione dei pezzi, tranne la sezione conclusiva del Finale Secondo che è così divisa:

“Finale. Scena del Giuoco. Qui . . . desiata giungi”;

“Finale. Seguito (Invitato a qui seguirmi)”;

“Finale. Pezzo concertato (Disprezzo [sic] degno se stesso rende)”.

I pezzi cominciano spesso a metà di una pagina, e due (NN. 5 e 8) mancano del titolo. Questo manoscritto potrebbe essere derivato da una delle varie edizioni pirata napoletane, a nessuna delle quali corrisponde però interamente.¹⁰

Parti d'orchestra manoscritte

Nella biblioteca del Metropolitan Opera House di New York si trovano diverse serie di parti per la Banda. Questi materiali, databili a un'epoca compresa tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento (le parti delle prime tre serie sono scritte su carta di fabbricazione americana), presentano scarso interesse per l'edizione critica de *La traviata*.

1) Serie di parti in formato oblungo, con parole in spagnolo. Sul frontespizio è scritto: “Banda en la Opera ‘Traviata’”. Comprende: Flauto, Cornetas, Trompas, Flicorno, Baritone 2°, Trombones, Bajo, Bombardino, Tuba. Infine vi è la parte bassa (tromboni) per il “N. 17. Coro & Baccanale”.

2) Serie incompleta, formato in piedi, comprendente una parte acuta in $Mi\flat$ non precisata, Fl, Ob, Cl e Fg.

3) Serie in formato in piedi comprendente: VI I, VI II, Vle, Vc, Cb, Fl, Ob, Cl in $Si\flat$, Fg, 2 Cor, Cornette, 3 Trn, “Drums” (due strumenti, probabilmente tamburo e Cassa).

4) Serie in formato in piedi, più antica delle precedenti, comprendente le parti di VI I, VI II, Vla, Vc, con la precisazione: “in mancanza della banda”.

Fonti musicali a stampa

Vi sono tre categorie significative di fonti a stampa de *La traviata*: partiture orchestrali, parti orchestrali e vocali, riduzioni per canto e pianoforte. Altre pubblicazioni dell'epoca (estratti dei brani celebri o arrangiamenti dell'opera per varie combinazioni strumentali), anche se utili per lo studio del gusto musicale e della diffusione delle opere verdiane nell'Ottocento, non hanno importanza per la costituzione del testo critico dell'opera e non vengono qui prese in considerazione.¹¹

Partiture d'orchestra

A differenza di tutte le altre opere italiane di Verdi prima di *Otello*, Ricordi pubblicò una partitura a stampa de *La traviata* (**RI**¹) subito dopo la ripresa del 1854; questa pubblicazione fu poi all'origine di una partitura concorrente (**DM**). Per la sua data assai antica, **RI**¹ ha un significato particolare per la storia dell'opera e per questa edizione.

RI¹: Ricordi, prima edizione della partitura (1854 ca.)

La traviata è la prima (e per molto tempo l'unica) opera di Verdi della quale Tito Ricordi decisesse di realizzare una partitura a stampa per noleggiare. Tale decisione fu presa subito dopo la resurrezione dell'opera al Teatro S. Benedetto, il 6 maggio 1854. La prima testimonianza della sua esistenza è fornita da una lettera di Tito Ricordi a

10. Vedi più avanti la sezione “Altre riduzioni per canto e pianoforte”. *La traviata* è definita “opera tragica” nella serie incompleta di pezzi pubblicata da Tramater, e in quella completa pubblicata da Orlando, in cui la divisione del Finale II non corrisponde a quella sopra descritta.

11. Per un panorama delle edizioni di questo tipo pubblicate da Ricordi si veda Luke Jensen, *Giuseppe Verdi and Giovanni Ricordi with Notes on Francesco Lucca. From Oberto to La traviata* (New York, 1989), 445–9.

Verdi (allora a Parigi), datata 2 agosto 1854, dove tra l'altro si dice:

Sotto fascia ti mando una Circolare che ho diramata appunto e nella Spagna e nel Portogallo e a Costantinopoli, e in America. Vedrai in questa un tentativo per reprimere in que' luoghi il traffico de' ladri almeno per la Traviata intanto che non è ancora capitata nelle loro griffe. Tu puoi immaginarti quale immensa spesa ho affrontato colla incisione della partitura di tutte le parti di quest'opera, per cui converrai che non tralascio tutti i mezzi che legalmente mi sono concessi. Riuscirò? Lo vedremo. Intanto non sono riuscito che con Madrid.

La circolare a stampa cui Ricordi si riferisce è allegata alla lettera. Dopo una lunga premessa sulla necessità di proteggere il diritto d'autore, essa prosegue:

Ad impedire per quanto possibile un sì inverocondo abuso e ladronecci sì vili, e per conciliare insieme l'interesse delle Imprese col rispetto che si deve alla inviolabilità d'ogni produzione d'arte, il sottoscritto è venuto nel divisamento di intraprendere la stampa di alcuni esemplari delle opere più celebrate di sua proprietà, non già nel senso d'una pubblicazione, ma per distribuirli come manoscritti massime per i teatri di quelli Stati ove non esistono e finché non siano introdotti trattati o leggi che tutelino segnatamente per le rappresentazioni teatrali i diritti degli autori e degli aventi dato da essi.

Cominciando dalle opere del maestro Verdi, come quelle che più avidamente si ricercano in giornata, ne scelse l'ultima che questo illustre maestro ha composta pel Teatro La Fenice a Venezia nella Quaresima 1853, intitolata, **La Traviata**, e che nella Primavera dell'anno corrente fu riprodotta in quella stessa città al teatro Gallo a San Benedetto con un successo di entusiasmo universale, di cui rari sono gli esempi, essendone esecutori principali la signora Spezia, il tenore Landi ed il baritono Coletti. Egli ne fece incidere la partitura, invece di manoscritto; e non solo questa, ma anche le parti cantanti, quelle dei coristi e tutte le parti d'orchestra sì d'arco che da fiato, e si offre di dare al [spazio vuoto] per l'uso esclusivo del teatro [spazio vuoto] una copia

completa di quest'opera in tal modo stampata su bella e solida carta, con quel numero di parti di canto, di cori e d'orchestra che sarà necessario per l'esecuzione, il tutto per la somma di soli franchi [spazio vuoto] da pagarsi all'atto della consegna. [. . .]

Chiunque voglia considerare i sommi vantaggi che una copia di spartito in tal modo preparata presenta per la nitidezza dell'incisione, per la chiarezza al leggersi, per l'esattezza della correzione, per la certezza della conformità colla partitura originale del maestro, e per l'economia a fronte delle solite copie manoscritte, si affretterà ad assicurarsela per il repertorio del proprio teatro".¹²

La lettera e la circolare attestano che l'edizione di **RI¹** era già avviata nell'agosto 1854, ma non provano che a quell'epoca fosse stata portata a termine, né in tal senso ci sono di aiuto i "libroni" conservati nell'Archivio della Casa Ricordi; infatti i numeri editoriali delle parti vocali e d'orchestra e di **RI¹** (21332-21376) fanno parte di un blocco di numeri (21201-21432) che verso il 1849 fu riservato genericamente a "cori per copisteria".¹³

Un termine *ad quem* certo ci è dato da un'altra lettera di Tito Ricordi a Verdi, del 1° novembre 1855. Rispondendo alle lamentele di Verdi circa la scorrettezza delle edizioni delle proprie opere, l'editore si giustificava:

A mia colpa? Io che feci della Traviata un'edizione modello? Io che ne stampai la partitura con tanta accuratezza, con tanta precisione, con tanta correzione, con tanta nitidezza e lusso che nessuna, nessuna affatto di tutte le edizioni francesi di spartiti può reggere al suo confronto! Trista ricompensa raccolgo dal tanto amore da me posto a quest'Opera di cui m'innamorai tanto quando l'intesi a Venezia! Quanto mi pento di non aver portato a Parigi la copia che tengo pronta per te, per timore di darti impiccio e che riservava a consegnartela io stesso al tuo ritorno a Busseto! Se tu

12. Tanto la lettera quanto la circolare, stampata in italiano e francese e completata da un modello di contratto, sono conservate nella Villa Verdi di S. Agata; copia a I-PAi (n. 118/69).

13. Per dati più dettagliati si veda il Commento critico a *Rigoletto* in **WGV**, 25.

PARTE PRIMA

l'avessi mai veduta, tale ingiusto rimpro-	21361	"	"	Dottore
vero non mi avresti fatto mai! ¹⁴	21362	"	"	Giuseppe
Questa lettera attesta con sicurezza che a que-	21363	"	"	Domestico
st'epoca Verdi non aveva ancora veduto RI ¹ , il	21364	"	"	Commissionario
che porta ad escludere che egli abbia avuto	21365			Violino principale
parte diretta nella realizzazione di essa. Ciò	21366	Partitura	N. 1:	Preludio
concorda col fatto che Verdi risiedette a Parigi	21367	A	"	N. 2: Introduzione
ininterrottamente dall'ottobre 1853, occupato		B		Brindisi
nella realizzazione di <i>Les Vêpres siciliennes</i> , e		C		Valzer e Duetto
difficilmente avrebbe potuto occuparsi di rive-		D		Stretta
dere un'edizione (cosa che, d'altronde, non		E		Banda nell'Intro-
rientrava nelle sue abitudini).				duzione
Il piano completo di RI ¹ e dei materiali deri-	21368	"	N. 3:	Aria Violetta
vati è offerto dal <i>Catalogo (in ordine numerico)</i>	21369	"	N. 4:	Aria Alfredo
<i>delle opere pubblicate dell'I.R. Stabilimento</i>	21370	"	N. 5:	Scena e Duetto
<i>Nazionale privilegiato [. . .] Tito di Gio. Ricordi</i>	21371	A	"	N. 6: Scena Violetta
<i>In Milano [. . .] Volume primo dal n. 1 al n.</i>		B		Aria Germont
<i>29840, del 1857:</i>	21372	A	"	N. 7: Finale Secondo
		B		Coro di Zingare
21332 Cori donne		C		Coro di Mattadori
21333 Cori uomini		D		Seguito del
21334 Violino I				Finale II
21335 Violino II		E		Largo del Finale II
21336 Viola	21373	"	N. 8:	Scena e Aria
21337 Basso e Violoncello				Violetta
21338 Flauto e Ottavino	21374	A	"	N. 9: Bacchanale
21339 Oboe		B		Banda del Bacchanale
21340 Clarinetto	21375	"	N. 10:	Scena e Duetto
21341 Fagotto	21376	"	N. 11:	Finale ultimo
21342 Corni I coppia				
21343 Corni II coppia				
21344 Trombe				
21345 Trombone I e II				
21346 Trombone III e Serpentone				
21347 Timpani				
21348 Gran Cassa				
21349 Triangolo				
21350 Arpa				
21351 Nacchere e Tamburelli				
21352 Cantante pel suggerire				
21353 Parte cantante				Violetta
21354 " "				Flora
21355 " "				Annina
21356 " "				Alfredo
21357 " "				Germont
21358 " "				Gastone
21359 " "				Barone
21360 " "				Marchese

Nel seguito di questa sezione si farà riferimento solo a **RI**¹, mentre i restanti materiali verranno considerati nella sezione successiva.

Esemplari di **RI**¹ si trovano in molte biblioteche.¹⁵ Normalmente essi sono costituiti da singoli pezzi dell'edizione originale, rilegati insieme successivamente, ma non tutti sono completi.

Ai fini della presente edizione è stata utilizzata una copia conservata presso la Casa Ricordi di Milano. È stata inoltre esaminata per confronto una copia conservata nella Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Cecilia" di Roma, e si è presa visione di quella conservata nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, l'unica ad essere dotata di un fronte-

14. Lettera conservata nella Villa Verdi di S. Agata; copia a I-PAi (n. 119/31); pubblicata in *I copialettere*, 171-6 (vedi in particolare 175).

15. Alcune di queste copie sono segnalate in Chusid, *Catalog*, 157, e Hopkinson, *Bibliography*, 110, ma le informazioni fornite da quest'ultimo sui singoli esemplari non sono sempre esatte.

La struttura di RI¹

N. di lastra	Titolo ^a	Incisore ^b	Pagine	Verdi
21366	N.° 1. ATTO I. PRELUDIO.	HH	4	N. 1
21367 A	N.° 2. ATTO I. INTRODUZIONE.	SS	22	N. 2
B	Seguito del N.° 2. BRINDISI NELL'INTRODUZIONE ATTO I. ^o	NN	14	
C	Seguito del N.° 2. VALZER DUETTO NELL'INTROD. ^{ne} ATTO I. ^{mo}	NN	14	
D	Seguito del N.° 2. STRETTA DELL'INTRODUZIONE ATTO I.	HH	12	
E	N.° 2. PARTITURA DELLA BANDA SUL PALCO INTRODUZIONE ATTO I.	HH	8	
21368	N.° 3. SCENA ED ARIA VIOLETTA FINALE ATTO I.	HH	21	N. 3
21369	N.° 4. SCENA ED ARIA ALFREDO ATTO II.	SS	17	N. 4
21370	N.° 5. SCENA E DUETTO ATTO 2. ^{do}	NN	28	N. 5
21371 A	N.° 6. SCENA VIOLETTA ATTO II.	HH	7	N. 6
B	Seguito del N.° 6. SCENA ED ARIA GERMONT.	HH	20	
21372 A	N.° 7. FINALE II.	SS	5	N. 7
B	Seguito del N.° 7. CORO DI ZINGarelle FINALE II.	SS	12	
C	Seguito del N.° 7. CORO DI MATTADORI SPAGNUOLI NEL FINALE II.	SS	19	
D	Seguito del N.° 7. SEGUITO DEL FINALE II.	HH	29	
E	Seguito del N.° 7. LARGO DEL FINALE II. ^o	NN	16	
21373	N.° 8. SCENA ED ARIA VIOLETTA ATTO 3. ^{zo}	NN	13	N. 8
21374 A	N.° 9. BACCANALE ATTO TERZO.	SS	4	N. 9
B	N.° 9. BACCANALE ATTO III / PARTITURA DELLA BANDA SUL PALCO.	HH	2	
21375	N.° 10. SCENA E DUETTO ATTO III.	HH ^c	23	N. 10
21376	N.° 11. FINALE ULTIMO ATTO TERZO.	SS	16	N. 11

a. In questa tavola non si fa distinzione tra le forme "N:°" e "N.°, né fra la presenza o assenza di punto dopo il titolo.

b. In questa tavola e nelle seguenti non si fa distinzione tra le sigle degli incisori con o senza punti (A.A. o AA): le due forme si alternano liberamente, e si riferiscono sempre allo stesso incisore.

c. La p. 16 ha la sigla NN.

spizio generale: "La Traviata / MELODRAMMA DI FRANCESCO MARIA PIAVE / posto in musica dal maestro / GIUSEPPE VERDI / CAVALIERE DELLA LEGION D'ONORE / Partitura / MILANO / PER TITO DI GIO. RICORDI".

RI¹ è in formato in folio in piedi. Ogni pezzo ha la propria paginazione interna. Inoltre sulla copia di Casa Ricordi è stata aggiunta una numerazione per fogli da 1 a 157, stampigliata sul recto di ogni foglio. In testa alla prima pagina di ciascun pezzo è stampato, a sinistra: "LA TRAVIATA"; a destra: "M:° VERDI". In calce alla prima e all'ultima pagina di ciascun pezzo è stampata la seguente diffida: "L'Editore pro-

prietario di quest'Opera, TITO DI GIO: RICORDI, dichiara che la presente edizione non deve considerarsi quale pubblicazione, ma sibbene che venne intrapresa per distribuirne gli esemplari in luogo di manoscritti, a sensi e per gli effetti del § 8.° della Sovrana Patente 19 Ottobre 1846".

La tavola qui sopra fornisce una descrizione analitica di RI¹.

Nell'archivio dei materiali da noleggio di Casa Ricordi esistono almeno altre sei copie complete di RI¹, con tracce d'uso che mostrano come quest'edizione sia stata noleggiata ancora negli anni Cinquanta del Novecento. Queste

copie furono stampate nell'Ottocento in quanto in tutte è visibile il segno di battuta della lastra. Tuttavia alcune pagine furono reincise rispetto all'edizione originale: esse recano la sigla di incisore "pp".

Il valore di **RI**¹ ai fini dell'edizione critica de *La traviata* è limitato dal quasi certo non intervento di Verdi nella sua genesi. Tuttavia essa resta un documento importante per la vicinanza cronologica alla nascita dell'opera, e per il fatto di aver rappresentato per molti anni il testo comunemente diffuso nei teatri, garantendo una certa omogeneità nella circolazione dell'opera (si è visto come la circolare di Ricordi ne sottolineasse "la certezza della conformità colla partitura originale del maestro"). È perciò opportuno chiedersi quale rapporto di derivazione legghi **RI**¹ ad **A**.

Un rapporto di filiazione diretta è poco probabile. Infatti il testo di **RI**¹ mostra che fu compiuto un certo lavoro editoriale consistente nello scioglimento di abbreviazioni, estensione dei segni dinamici sottintesi, uniformazione delle legature ecc. Non è verosimile che questo lavoro fosse lasciato all'iniziativa estemporanea di singoli incisori che leggevano direttamente **A**, mentre è più probabile che esso sia stato compiuto in una copia di lavoro intermedia. Come si è visto sopra, conosciamo un manoscritto uscito dalla copisteria Ricordi, **A-Wn**, in cui è presente un riferimento alla numerazione editoriale di **RI**¹. Anche se **A-Wn** è molto meno corretto di **RI**¹, un esame comparato dei due testi rivela alcune interessanti concordanze, ma anche discordanze, di cui si forniscono gli esempi più significativi.

N. 2

- 1) A 128 tanto **A-Wn** quanto **RI**¹ leggono "la mia grazia" invece di "le mie grazie".

N. 5

- 2) In **RI**¹ Fl, Ob, Cl a 202 sono uguali a 198. L'errore è difficilmente spiegabile sulla base di **A**, dove tutte le parti sono scritte per esteso con grande chiarezza. Si spiega invece se si ammette che **RI**¹ derivi da una copia come **A-Wn**. In questa fonte 199–202 sono numerate 3, 4 e 5, mentre 203–205 non sono scritte per esteso ma sono derivate dalle predette battute. A 202, Fl, è scritta correttamente la pausa per l'intera battuta,

ma l'incisore di **RI**¹, costretto a tornare al foglio precedente per leggere 199–201, potrebbe aver meccanicamente copiato anche i *lab* in levare di 198.

- 3) In **A** 305–308, VI I, sono notate come segue:



Fra 305 e 306 c'è una voltata, ma la legatura fra le prime due note di 306 va certamente intesa come il prolungamento di quella su 305, come appare dalla ripetizione a 307–308. Poiché la situazione non è chiarissima, sia **A-Wn** sia **RI**¹ risolvono 306 e 308 nel modo seguente:



- 4) A 324–325, Vio, **RI**¹ ha:



In **A** c'è un solo diminuendo sulla prima nota di 325, iniziante però prima della stanghetta tra 324 e 325, il che può aver tratto in inganno il copista. In **A-Wn** non c'è invece nessun segno

- 5) A 392, Ger, le tre note su "Addio!" hanno in **RI**¹ punti di staccato, che derivano da una lettura sbagliata di macchioline d'inchiostro in **A**. In **A-Wn** non vi sono segni.

N. 7

- 6) A 10 e 11, sia **A-Wn** sia **RI**¹ hanno un segno indicante che Ob deve leggere da VI I, ma anche pause per 11 e 12. In **A** la parte è invece scritta per esteso con chiarezza.
- 7) A 156 sgg., Coro, la figura



ha in **RI**¹ sempre la legatura di valore tra la seconda e la terza nota quando sono alla stessa altezza. Lo stesso fenomeno si ha, meno regolarmente, in **A-Wn**. In **A** la legatura non compare mai.

- 8) A 404–406, Vc, la legatura di **A** è chiaramente unica anche se divisa tra due pagine contigue. Invece sia **A-Wn** sia **RI¹** la dividono in due (404–405 e 406).
- 9) A 628, Timp, sia **A-Wn** sia **RI¹** riproducono le note scritte da V, *mi*[b] e *si*[b], ma aggiungono la precisazione: “in Do e Sol”.

Il quarto e quinto esempio sembrano escludere un rapporto diretto tra **A-Wn** e **RI¹**, in quanto quest’ultima fonte non avrebbe potuto derivare gli errori dalla precedente. D’altra parte l’errore di **RI¹** nel secondo esempio non può derivare da una lettura diretta di **A**, e gli altri esempi presentano in **A-Wn** e in **RI¹** soluzioni simili di passaggi scritti in maniera problematica in **A**. La spiegazione più verosimile è perciò l’esistenza di una copia manoscritta ora perduta, molto vicina a **A-Wn** ma non identica a questa, che fu utilizzata per preparare **RI¹**.

In questa edizione critica **RI¹** non viene perciò utilizzata come fonte primaria, dato che in nessun caso essa può essere preferita ad **A**. Tuttavia essa viene citata in molti casi come sostegno o chiarificazione nella lettura di punti problematici di **A**.

Altre edizioni a stampa della partitura

Durante tutto l’Ottocento Ricordi continuò a noleggiare **RI¹**. Solo qualche anno dopo la morte di Verdi l’editore decise di preparare una nuova edizione destinata sia al noleggio (in 4°) sia alla vendita (in 8°), col numero editoriale 113958. Secondo i “libroni” di Ricordi l’incisione iniziò il 26 marzo 1913, mentre il copyright dell’edizione commerciale è del 1914.

Successivamente Ricordi preparò altre due edizioni de *La traviata*:

1) una nuova edizione in 4° solo per noleggio, col numero editoriale 125180. Nei “libroni” non è specificata la data d’inizio dell’incisione, ma essa è compresa tra il 23 e il 28 dicembre 1940. Sotto quest’ultima data è registrata, con i numeri editoriali dal 125181 al 125198, l’edizione di nove pezzi singoli dell’opera, per ciascuno dei quali sono previste la partitura e le parti staccate.

2) un’edizione in 8° destinata alla vendita, col numero editoriale P.R. 157, definita “Nuova edizione riveduta e corretta”; fu messa in circolazione nel 1957 e, più volte ristampata, è tuttora in commercio. In questa edizione sono stati corretti alcuni degli errori più vistosi delle edi-

zioni precedenti, tuttavia essa diverge dall’autografo di Verdi in molti particolari importanti.

Nessuna di queste edizioni è considerata una fonte significativa per l’edizione de *La traviata*, tuttavia una copia della versione critica da noleggio n. 113958 è stata utilizzata per la preparazione del testo musicale.

La prima edizione de *La traviata* che fu posta in commercio si deve all’editore napoletano Del Monaco (**DM**). La data di tale edizione non è accertata con precisione, tuttavia essa è compresa tra il 1879 e il 1887, più probabilmente verso il 1882–83.¹⁶ Si tratta di un volume di 293 pp., in formato in 4° piccolo in piedi, coi numeri di lastra 1000–1018. Sul frontespizio è scritto: “LA TRAVIATA / PARTITURA / poesia di Fran.^o Mar.^a Piave / MUSICA / DI / G. VERDI / *L’opera completa Lire 76.50* / NAPOLI / Presso del Monaco e C.^o Vico S. M. delle Grazie N.^o 24 e 25”.

La divisione in pezzi di **DM** corrisponde a quella di **RI¹**, ed è probabile che essa sia stata ricavata da una copia di quest’ultima; è però difficile pensare a un’operazione di pirateria editoriale, dato che verso il 1880 le leggi sul diritto d’autore erano applicate in tutto il territorio italiano.

Rispetto a **RI¹ DM** è comunque gravata da numerosi errori,¹⁷ e non può essere considerata una fonte significativa per questa edizione, anche se in qualche caso viene citata come attestazione della trasmissione di passi problematici.

pRI: Ricordi, Parti vocali e orchestrali

Come si è visto nella precedente sezione, il progetto editoriale di Ricordi del 1854 comprendeva la pubblicazione a stampa di tutte le parti vocali e strumentali de *La traviata* per noleggio. Non v’è motivo di pensare che il progetto non sia stato portato a compimento, dato che tutto il materiale risulta disponibile nel *Catalogo* del 1857. Purtroppo non sembra essere sopravvissuto alcun esemplare delle parti vocali solistiche e di quella del suggeritore,¹⁸ mentre

16. Vedi Agostino Ziino, *L’edizione Del Monaco (Napoli, s.d.) de ‘La traviata’*, in *Atti del I° Congresso internazionale di studi verdiani, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio–2 agosto 1966* (Parma, 1969), 281–96 (vedi in particolare 282).

17. Un confronto tra le due edizioni, con riferimenti anche ad **A**, è compiuto da Ziino, *L’edizione Del Monaco*.

18. È probabile che le parti vocali consistessero in estratti dallo spartito per canto e pianoforte.

esistono esemplari delle restanti parti orchestrali e delle parti del Coro. Per questa edizione ne sono state esaminate due serie.

La prima serie, esaminata per intero, appartiene alla biblioteca del Metropolitan Opera House di New York (US-NYmet), e comprende tutte le parti orchestrali esclusa quella del Violino principale (VI pr). Le parti sembrano avere provenienze diverse: la maggior parte reca il timbro o un'etichetta stampata della Tams-Witmark Music Library di New York, altre della Musical Library Silvers & Doré, Mgrs, altre ancora della Edward Uhlig Musical Library, pure di New York. La seconda serie appartiene alla Mills Music Library della University of Wisconsin di Madison (US-MA), e proviene anch'essa dalla Tams-Witmark Music Library. Di questa serie sono state esaminate in particolare le parti del Coro e di VI pr, mancanti nella raccolta a US-NYmet. Sono state inoltre confrontate le parti di VI I appartenenti alle due serie; alcune differenze tra le due copie sono annotate nella seguente descrizione.

Le singole parti possiedono un frontespizio a stampa comune, qui citato da VI pr:¹⁹ “LA TRAVIATA / DI / GIUSEPPE VERDI / [spazio bianco in cui vennero aggiunte a mano le denominazioni degli strumenti] / Proprietà esclusiva di / TITO DI GIO. RICORDI / In Milano”. Nelle parti del coro la pubblicazione è identificata come: “Proprietà esclusiva del / R. STABILIMENTO RICORDI / MILANO — NAPOLI — FIRENZE”. La prima pagina di ogni parte ha stampata in calce la diffida: “L'Editore Proprietario di quest'Opera TITO DI GIO. RICORDI dichiara che la presente edizione non deve considerarsi quale pubblicazione, ma sibbene (a sensi e per gli effetti del § 8.º della Sovrana Patente 19 Ottobre 1846) venne intrapresa per distribuirne gli esemplari in luogo di manoscritti”.

Le parti degli archi e del coro sono in formato oblungo, le altre in formato in piedi. I numeri di lastra vanno dal 21344 al 21351 e 21365; all'interno di ogni parte i singoli pezzi sono contraddistinti da lettere progressive. Le tavole che seguono offrono una descrizione analitica delle parti corali, di VI I, VI pr, Fl e Ott.

19. In tutti i testi citati nel presente paragrafo vi sono piccole differenze di aspetto tipografico da parte a parte.

La struttura di pRI

Pezzo	Lettera	Incisore	Paginazione	
			interna	progressiva
Donne (n. di lastra 21332)				
N. 2	A	NN	1-3	1-3
N. 7	B	HH	4-9	4-9
N. 9	C	RR	10	10
Uomini (n. di lastra 21333)				
N. 2	A	RR	1-3	1-3
		SS	4	4
		AA	5	5
N. 7	B	KK	6	6
		AA	7-8	7-8
		HH	9-10	9-10
		AA	11	11
		SS	12	12
N. 9	C	AA	13	13
		VV	14	14
		AA	15	15
		VV	16	16
Violino I (n. di lastra 21334)				
N. 1	A	VV	1	1 ^a
N. 2	B	VV	2-9	2-9
N. 3	C	CC	2-5	10-13
N. 4	D	CC	2-5	14-17
N. 5	E	SS	2-9	18-25
N. 6	F	KK	2-7	26-31
N. 7	G	NN	1-11	33-43
N. 8	H	KK ^b	1-5	45-49
N. 9	TACET			49
N. 10	K	HH	2-7	50-55
N. 11	L	HH	1-3	57-59

a. La paginazione progressiva manca in una copia in US-MA

b. In US-NYmet la p. 1 (45) ha la sigla BB.

Le altre parti degli archi sono costruite in maniera simile a VI I:

Parte	Numero di lastra	Numero di pagine
Violino II	21335	53
Viola	21336	49
Basso e Violoncello	21337	[59] ^a

a. Né US-NYmet né US-MA hanno paginazione continua. Le pagine corrispondono al numero di lastre incise, e non includono le eventuali pagine vuote.

Violino principale (n. di lastra 21365)

Pezzo	Lettera	Incisore	Paginazione	
			interna	progressiva
N. 1	A	NN	2-3	3-4
N. 2	B	SS	1-23	5-27
N. 3	C	NN	1-10	28-37
N. 4	D	SS	1-9	38-46
N. 5	E	HH	1-15	47-61
N. 6	F	NN	1-12	62-73
N. 7	G	NN	1-21	74-94
N. 8	H	HH	2-10	95-103
N. 9	I	HH	1	104
N. 10	K	HH	1-10	105-114
N. 11	L	HH	1-6	115-120 ^a

a. Sulla 3^a di copertina, a fronte di p. 120, è incollata una striscia di carta pentagrammata, sulla quale sono scritte a penna le prime quindici battute della melodia "Di quell'amor" (Andantino $\frac{3}{8}$, Fa magg., **pp** "sordini"), seguite da "attacca"; un segno di rimando indica che il frammento va inserito tra le battute 97 e 98 del N. 6. Per un inserto simile nella copia di **RI**¹ con aggiunte manoscritte alla Bibliothèque Nationale di Parigi, vedi sopra, Altre fonti manoscritte.

Flauto ed Ottavino (n. di lastra 21338)

Pezzo	Lettera	Incisore	Paginazione	
			interna	progressiva
N. 1	A	HH	1	1
N. 2	B	HH	2-9	2-9
N. 3	C	VV	1-4	11-14
N. 4	D	KK	2-4	16-18
N. 5	E	NN	1-5	19-23
N. 6	F	SS	1-5	25-29
N. 7	G	NN	1-13	31-43
N. 8	H	SS	1-2	44-45
N. 9	I	SS	2-3	46-47
N. 10	K	VV	2-5	48-51
N. 11	L	CC	2-4	52-54

Le altre parti dei legni, degli ottoni e della percussione furono costruite in maniera simile a Fl e Ott:

Parte	Numero di lastra	Numero di pagine
Oboe	21339	44
Clarinetto	21340	56
Fagotti	21341	41
Corni 1. ^{ma} coppia	21342	37
Corni 2. ^{da} coppia	21343	28

Parte	Numero di lastra	Numero di pagine
Trombe	21344	22
Trombone 1. ^{mo} e 2. ^{do}	21345	22
Trombone 3. ^{zo} e Serpano	21346	21
Timpani	21347	10
Gran Cassa	21348	4
Triangolo	21349	3
Arpa	21350	2
Nacchere e Tamburelli	21351	1

In generale le parti sono molto vicine ad **A** (soprattutto VI pr), non nel senso di una fedeltà filologica ma perché ad esse non fu applicata quella cura redazionale che si riscontra in **RI**¹. Esse riproducono **A** anche nelle sue incongruenze, ad esempio conservandone le discordanze di segni dinamici tra le varie parti nella stessa battuta, o riproducendone errori evidenti (vedi ad esempio N. 11, battuta 65, dove per un errore di scioglimento di un'abbreviazione a Fl e Ob vennero stampate note impossibili da prodursi). Se non furono ricavate direttamente da **A**, la loro incisione dovette avvenire sulla base di parti manoscritte copiate in precedenza (ne furono certamente fatte per le prime rappresentazioni veneziane). Un indizio in tal senso è fornito dalle battute 72-77 del N. 2, nelle quali mancano in **pRI** alcuni $\frac{1}{2}$ che furono aggiunti su **A** da mano diversa da quella di V; ciò mostra che **pRI** (o il suo manoscritto) furono copiate prima che un copista facesse questa aggiunta.

Il lavoro di incisione fu diviso in due blocchi, da una parte gli archi, dall'altra i fiati e le percussioni, e all'interno di questi un determinato incisore si occupò di uno o più pezzi. Ad esempio, all'incisore VV furono affidate le parti degli archi dei NN. 1 e 2, e le parti di fiati e percussioni dei NN. 3 e 10.²⁰ Qualunque fosse la fonte su cui gli incisori lavoravano, è evidente che mentre essi copiavano una parte non guardavano le altre.

Le incongruenze nella successione delle sigle degli incisori mostrano che le serie esaminate non rappresentano la prima tiratura di **pRI**, e che alcune pagine furono ritoccate. Ciò è confermato dal fatto che in tutte le parti, con esclusione di VI I (US-MA) e di Ob, la ripetizione

20. Nei fiati il N. 7 fu diviso tra due incisori (NN e KK), il N. 11 tra quattro (CC, KK, NN e SS).

della battuta 323 del N. 2 è stata introdotta correggendo la lastra (cfr. Nota 323–327 al N. 2).

Non è possibile datare con precisione le parti a US-MA e US-NYmet, né si può dire in quale misura esse testimonino la tiratura originale, ma alcuni dettagli consentono di fare qualche congettura.

1) Un esemplare di VI I a US-MA è l'unica parte (con l'eccezione di Vc e Cb) a non avere la paginazione continua; ciò sembra indicare la sua provenienza da una tiratura più antica rispetto alle altre parti.

2) Le parti di VI I (US-NYmet) e Vle hanno la guida del testo in francese e italiano, escluso il N. 6 che l'ha solo in italiano, così come tutte le altre parti (compresa quella di VI I US-MA). Il testo francese corrisponde alla traduzione di Édouard Duprez, usata per la prima volta nel 1861 a Nizza, e adottata ufficialmente nel 1864 nelle esecuzioni al Théâtre-Lyrique di Parigi (evidentemente Ricordi preparò del materiale che prevedeva di noleggiare a teatri di lingua francese).

3) Della parte di Vla di **pRI** esiste nella biblioteca del Metropolitan un'altra copia inserita in un gruppo di parti manoscritte (vedi sopra, Altre fonti manoscritte). Infatti tra le pp. 6 e 7 è inserita la parte manoscritta per il Valzer del N. 2, "in mancanza della Banda". La guida del testo è solo in italiano. La prima pagina di questa parte di Vle ha la sigla VV come le altre parti degli archi, mentre la serie principale ha una copia più tarda con la sigla KK. Alla battuta 506 del N. 7 il *sol*³ non ha alterazioni, mentre nella copia della serie completa ha un bequadro. Entrambi i particolari fanno ritenere che la copia appartenga a una tiratura più antica, mentre quella della serie completa proviene, insieme a VI I di US-NYmet, da una tiratura successiva.

4) Nella parte di VI I (US-NYmet) la p. 45 (p. 1 del N. 8) ha la sigla BB, diversa da quella delle pagine successive (KK) e da quelle della sezione corrispondente delle altre parti degli archi, ma uguale a quella della prima pagina di Vle nella tiratura più recente. Questa pagina mostra estesi interventi editoriali per quanto riguarda le legature, molto dettagliate e completamente indipendenti da A, con uso dei segni di arcata "in su" e "in giù", non riscontrati altrove in **pRI**. Questi interventi, mancanti nella copia di VI I a US-MA, rivelano una modifica posteriore alla tiratura delle pagine restanti del N. 8

di questa parte; probabilmente effettuati da un violinista, tali interventi potrebbero riflettere l'uso di eseguire il cosiddetto Preludio al III Atto come pagina strumentale autonoma.

In conclusione, sembra che in **pRI** si possano distinguere quattro strati:

- 1) parte mancante di paginazione continua: esemplare di VI I a US-MA;
- 2) parti con guida del testo in italiano: VI I (N. 6 a US-MA), VI II, Vla (seconda copia a US-NYmet e N. 6 della prima copia), Vc e Cb e parti restanti;
- 3) parte con guida del testo in italiano e in francese: VI I (tutto escluso il N. 6 a US-NYmet) e Vle (prima copia a US-NYmet, escluso N. 6);
- 4) parte con pesanti interventi editoriali: VI I (p. 45 a US-NYmet).

Il secondo strato, molto più ampio degli altri, è a sua volta costituito da parti stampate in epoche diverse. È difficile stabilire una cronologia, ma la stratificazione è rivelata dalle incongruenze nella successione delle sigle degli incisori.

Vi sono altri due indizi circa la datazione. Nelle parti del Coro a US-MA l'indicazione dell'editore è certamente posteriore alla costituzione del Regno d'Italia (1861), ma questo potrebbe riguardare solo il frontespizio, e non il contenuto delle parti. Infine, a p. 4 della parte di Cassa a US-NYmet fu aggiunta a mano, la data "1866", che potrebbe costituire un termine *ante quem*, ma solo per questa parte, poiché non è certo che la serie esaminata abbia costituito fin dall'inizio un insieme unitario.

Molto più recenti sono le due ulteriori copie delle parti di Trgl e di Arpa, contenute nella serie di parti manoscritte a US-NYmet. Il numero di lastra è quello originale, ma l'editore è indicato come "G. Ricordi e C.", ciò che implica una datazione posteriore al 1888.

Diverse altre serie di **pRI** sono conservate nell'archivio di materiali da noleggio di Casa Ricordi. Queste parti, che furono utilizzate fin verso la metà del Novecento, provengono dalle succursali, donde rientrarono a Milano dopo la Seconda guerra mondiale. Si tratta di ristampe dell'edizione originale, salvo che nella diffida la ragione sociale è indicata come "G. Ricordi & C.". Una parte di questo materiale è stata ancora prodotta col sistema delle lastre, un'altra parte, invece, con un sistema di riproduzione

fotomeccanica. In tutte le parti la guida del testo è in italiano e francese.

Altro materiale per orchestra

Una serie completa di parti d'orchestra è conservata presso la Bibliothèque de l'Opéra di Parigi (Mat.F.469). Si tratta di materiale derivato da **pRI**, ma il nome dell'editore manca in tutte le parti. Invece sulle copertine compare un timbro, ovvero una striscia di carta incolata, con la scritta: "EDITIONS SALABERT / (S. A. FRANCE) / 22, Rue Chauchat — (Paris)". Questa tiratura dovrebbe essere stata preparata dopo il 1878 (data di fondazione della Salabert), ma più probabilmente nel nostro secolo. Il contenuto delle parti corrisponde a *Violetta*, nella versione del 1864 (il cui spartito Salabert ha pubblicato all'inizio del Novecento); quasi certamente esse sono collegate alla copia della partitura, in parte a stampa in parte manoscritta, conservata a **F-Po** (vedi sopra, Altre fonti manoscritte). La guida del testo è in italiano e in francese.

La sezione F originale di ogni parte è stata sostituita da una sezione F (bis), contenente la versione modificata della Scena Violetta (N. 6), con la coda orchestrale ampliata. Tutte le parti della successiva Aria Germont sono state prodotte con un procedimento eliografico, e sono quindi più recenti del resto; il cantabile, col precedente recitativo, è nella versione originale, ma manca la cabaletta e la conclusione è in Re bemolle maggiore anziché in Si bemolle maggiore. Le sezioni F (bis) hanno caratteristiche di stampa in parte non corrispondenti a quelle di **pRI**. La seguente tavola mostra la serie degli incisioni:

21334	VV
21335	DD
21336	FF
21337	PP
21338	RR
21339	RR
21340	RR
21341	DD
21342	DD
21343	DD
21344	DD
21345	DD
21346	DD (2 copie)
21347	DD
21348	DD

Nessuna delle sigle, escluso il VV di VI I, corrisponde a quelle usate dagli incisioni di Ricordi per **pRI**.

Allegato a questa serie vi è un gruppo di parti per il Valzer del N. 2, in sostituzione della Banda. Tutte recano la seguente scritta: "LA TRAVIATA / ORCHESTRE SUR LA SCÈNE / Remplaçant la musique militaire / G. VERDI / Paris, BENOIT aîné, Ed. rue Meslar, 31 / B.A 4898". Le parti comprendono: 1^{er} Violon, 2.^d Violon, Alto, Violoncelle, Contrebasse, Flûte, Clarinette Sib.

Tutto questo materiale presenta un certo interesse per lo studio della tradizione esecutiva de *La traviata* a Parigi, ma non ha rilevanza per questa edizione critica.

Riduzioni per canto e pianoforte

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento furono pubblicate numerose riduzioni per canto e pianoforte de *La traviata*. Fra di esse solo la prima edizione pubblicata da Ricordi è significativa per l'edizione critica. Solo eccezionalmente vengono citate altre edizioni, tutte derivate da quella.

Nel 1853 Ricordi pubblicò un gruppo di pezzi singoli dell'opera (**pvRI**¹). Quando Verdi decise di ritirarla per un certo tempo, l'editore rinviò la produzione della parte mancante, e fece riprendere il lavoro ai suoi incisioni solo dopo che erano divenuti chiari la natura e l'estensione della revisione verdiana del 1854. Essi sostituirono le lastre contenenti musica che Verdi aveva modificato, e incisero per la prima volta i pezzi che non erano stati messi in lavorazione nel 1853 (uno di essi, il Finale Secondo, non fu mai stampato nella versione del 1853). Lo spartito che ne risultò (**pvRI**¹⁻²), la prima edizione completa de *La traviata*, fu pubblicato all'inizio del 1855. Altre edizioni contemporanee sono tutte interamente derivate, con o senza permesso, dall'edizione Ricordi. In questa sezione vengono brevemente descritte alcune edizioni derivati contenenti elementi propri della versione 1853.

pvRI¹⁻²: Ricordi, prima edizione della riduzione per canto e pianoforte (1853–1855)

La genesi delle prime edizioni della riduzione per canto e pianoforte de *La traviata* pone diversi problemi particolari provocati dalle vicende dell'opera. Con **pvRI**¹ la presente edizione si riferisce agli estratti dell'opera pubblicati da

Ricordi nel 1853 (che comprendono la versione originale dei NN. 5, 6, 10 e 11; nessuno spartito è mai stato pubblicato della versione 1853 del N. 7); **pvRI**¹⁻² è la prima edizione completa, che riflette la versione 1854 e che fu pubblicata solo nel 1855.

Come di consueto, Ricordi progettò di pubblicare l'opera in pezzi staccati subito dopo la sua apparizione nel 1853, cominciando dai pezzi prevedibilmente di maggior successo. Il 28 marzo 1853 la «Gazzetta musicale di Milano» annunciava l'uscita dei seguenti undici "Pezzi da pubblicarsi ad intervalli", nelle riduzioni per "Canto" e per "Pianoforte a 2 mani (corrispondenti ai numeri rispettivamente nella colonna di sinistra e di destra):

Il contenuto di **pvRI**¹

Numero di lastra (Canto)	Numero di lastra (Piano)	Titolo
–	25121	Preludio
25093	25123	Brindisi, <i>Libiam ne' lieti calici</i> , per T.
25094	25124	Valzer e Duetto, <i>Un dì felice eterea</i> , per S. e T.
25096	25125	Scena ed Aria, <i>Ah forse è lui che l'anima</i> , per S.
25097	25126	Atto II. Scena ed Aria, <i>De' miei bollenti spiriti</i> , per T.
25098	25127	Scena e Duetto, <i>Pura siccome un angelo</i> , per S. e Bar.
25099	25128	Scena e Duettino, <i>Ah no, severo scritto mi lasciava</i> , per S. e T.
25100	25129	Scena ed Aria, <i>Di Provenza il mar, il suol</i> , per Bar.
25106	25133	Atto III. Scena ed Aria, <i>Addio del passato bei sogni ridenti</i> , per S.
25108	25135	Scena e Duetto, <i>Parigi, o cara, noi lasceremo</i> , per S. e T.
25109	25136	Scena finale, <i>Prendi . . . quest'è l'immagine</i> , per S.

Seguivano l'annuncio de "Il libretto della poesia", e un "N.B. Sono pure in lavoro diverse altre riduzioni".

Ulteriori informazioni sulla genesi degli estratti del 1853 (**pvRI**¹) e sull'edizione com-

pleta pubblicata nel 1855 (**pvRI**¹⁻²) si ricavano dai "libroni" di Ricordi. Come al solito, Ricordi divise l'opera in un numero di pezzi maggiore di quello dell'autografo, allo scopo di favorire la vendita di singoli brani di maggior successo: l'Introduzione (N. 2) fu divisa in quattro sezioni, la Scena Violetta ed Aria Germont (N. 6) in due, il Finale Secondo (N. 7) in cinque. La tavola a p. 31 illustra la struttura dello spartito completo, già determinata nel 1853, anche se a quell'epoca ne furono stampate solo alcune parti.

Il "librone" n. XI, che cataloga la produzione di Ricordi dal n. editoriale 20896 al 25440, fornisce una cronologia dell'incisione e della catalogazione degli estratti pubblicati nel 1853 (**pvRI**¹). Le date d'angolo (che non figurano nei "libroni") sono quelle stampate occasionalmente sulla prima pagina di alcuni numeri (vedi tavola a p. 32).

L'annuncio di questi pezzi fu ripetuto il 17 aprile, 8 maggio, 5 giugno e 24 luglio, poi scomparve e nessun altro estratto fu pubblicato a quell'epoca. Evidentemente Ricordi aveva deciso di sospendere la pubblicazione dell'opera in attesa che Verdi avesse l'occasione di rivederla. Nella lettera già citata del 13 aprile 1854, alla vigilia della ripresa al S. Benedetto, Ricordi scriveva a Verdi: "Ho ricevuto i cinque pezzi della Traviata [. . .]. Muzio poi farà le riduzioni, ed accomoderà con ogni accuratezza i pezzi stampati, e così abolendo questi, si sostituiranno i nuovi e compirò, come adesso sta, l'intera edizione".

Solo l'11 marzo del 1855 la «Gazzetta musicale di Milano» poteva annunciare la pubblicazione dell'opera completa al prezzo di 40 franchi, senza alcun accenno al fatto che si trattava di una versione modificata. Ma nel frattempo alcune copie dei pezzi della prima versione erano stati poste in commercio, tanto che Ricordi, nella lettera pure citata del 1° novembre 1855, scriveva a Verdi: "Tu mi accusi di aver lasciata in corso la prima edizione della Traviata e di non averla soppressa dopo che tu facesti i cambiamenti per Coletti. [. . .] I pezzi della primitiva edizione che erano già stati messi in commercio e venduti, come tu ben vedi, io non potevo riaverli; ma tutti quelli che rimanevano presso di me furono ritirati e ne furono godute solo quelle parti che non avevano subito alcun tuo cambiamento".

La struttura di **pvRI**¹⁻²

Numero	Titolo autografo	Numero di lastra	Numero Ricordi	Titolo
N. 1	Preludio	25121	N. 1	Preludio
N. 2	Introduzione	25092	N. 2	Introduzione
		25093	N. 3	Brindisi nell'Introduzione
		25094	N. 4	Valzer e Duetto
		25095	N. 5	Stretta dell'Introduzione
N. 3	Aria Violetta	25096	N. 6	Scena ed Aria
N. 4	Scena ed Aria Alfredo	25097	N. 7	Scena ed Aria
N. 5	Scena e Duetto	25098	N. 8	Scena e Duetto
N. 6	Scena Violetta ed Aria Germont	25099	N. 9	Scena e Duettino
		25100	N. 10	Scena ed Aria
N. 7	Finale Secondo	25101	N. 11	Finale II
		25102	N. 12	Coro di Zingare
		25103	N. 13	Coro di Mattadori spagnuoli
		25104	N. 14	Seguito del Finale II
		25105	N. 15	Largo del Finale II
N. 8	Scena Violetta	25106	N. 16	Scena ed Aria
N. 9	Baccanale	25107	N. 17	Coro Baccanale
N. 10	Duetto	25108	N. 18	Scena e Duetto
N. 11	Finale Ultimo	25109	N. 19	Scena finale

Il “Librone” n. XI ci informa sulla pubblicazione dei numeri non usciti affatto nel 1853 (vedi tavola a p. 33).

Le date dell'ultima colonna a destra si possono considerare quelle dell'uscita effettiva. In sintesi, i diversi pezzi uscirono secondo il seguente piano:

- 16 aprile 1853: NN. 2 (Brindisi), 3, 10;
 - 7 maggio 1853: NN. 5, 6 (Aria Germont), 8;
 - 31 maggio 1853: NN. 1, 2 (Valzer e Duetto), 4, 6 (Scena Violetta), 11;
 - 25 gennaio (3 febbraio) 1855: NN. 2 (sezione iniziale dell'Introduzione), 2 (Stretta dell'Introduzione), 7 (tutte e cinque le sezioni), 9.
- Di questi, i pezzi NN. 5, 6 (Aria Germont), 10 e 11, modificati da Verdi, vennero reincisi tra il 1854 e il 1855 senza che venisse loro assegnata una nuova data di uscita. Le vecchie lastre furono conservate e ritoccate per quanto possibile; dove i cambiamenti erano più ampi ne furono introdotte di nuove (spesso con nuovi incisioni). I NN. 7 (Seguito del Finale II) e 7 (Largo del Finale II), entrambi parzialmente modificati da Verdi nel 1854, non furono mai pubblicati nella versione originale. Fino all'11 marzo 1855 l'opera fu venduta solo in fascicoli staccati dotati di paginazione propria, che in alcuni casi vennero successivamente rilegati in-

sieme con l'aggiunta di un frontespizio. A partire da quella data Ricordi mise in commercio anche copie dell'opera completa, formate dai singoli pezzi ai quali fu aggiunta una paginazione continua.

Attualmente si conosce una sola copia dello spartito, conservata nella biblioteca della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna (A-Wgm), IV 24345 (Q 2091), che contenga tutti i numeri pubblicati da Ricordi nel 1853 (**pvRI**¹);²¹ insieme ad essi furono rilegati, dopo il 1855, i numeri pubblicati da Ricordi a quell'epoca. Sebbene, dal punto di vista bibliografico, si tratti di un ibrido (la copia non ha frontespizio, né materiale introduttivo), l'esemplare di A-Wgm è la copia di riferimento primario per i pezzi di **pvRI**¹ pubblicati nel 1853 e per le sezioni aggiunte nel 1855 per **pvRI**¹⁻².

Esistono molte copie di **pvRI**¹⁻² nelle biblioteche di tutto il mondo. Esse sono composte di tre elementi bibliograficamente distinti:

- 1) estratti pubblicati da Ricordi nel 1853 e non più modificati (NN. 1, 2 [Brindisi e Valzer e Duetto], 3, 4, 6 [Scena Violetta] e 8);

21. Purtroppo A-Wgm è mancante del N. 1 (n. di lastra 25121).

La preparazione di **pvRI**¹

Numero autografo	Numero di lastra	Incisore	Riduttore	Data assegnazione	Data d'angolo	Data pubblicazione prevista	Data ricevuta ordine pubblicazione
1	25121 ^a	Brioschi [SS]	Truzzi	28-IV-1853	29-4-53	31-V-1853	31-V-1853
2	25093	Grassi [NN], Pè [HH]	Truzzi	8-III-1853	7-3-53	16-IV-1853	16-IV-1853
2	25094	Brioschi	Truzzi	8-IV-1853		31-V-1853	31-V-1853
3	25096	Milanesi [KK], Brioschi	Muzio	9-III-1853		16-IV-1853	16-IV-1853
4	25097	Brioschi	Muzio	12-III-1853	17-3-53	31-V-1853	31-V-1853
5	25098	Milanesi, Grassi	Truzzi	14-III-1853		7-V-1853	7-V-1853
6	25099	Brioschi	Muzio	14-III-1853	17-3-53	31-V-1853	31-V-1853
6	25100	Pè	Muzio	14-III-1853	14-3-53	7-V-1853	7-V-1853
8	25106	Grassi, Milanesi	Truzzi	16-III-1853	17-3-53	7-V-1853	7-V-1853
10	25108	Pè, Milanesi	Muzio	11-III-1853	14-3-53	16-IV-1853	16-IV-1853
11	25109	Grassi	Truzzi	11-IV-1853	12-4-53	31-V-1853	31-V-1853

a. Il numero di lastra del Preludio corrisponde a quello della serie per pianoforte solo (nn. 25121-25136).

La preparazione dei numeri addizionali per **pvRI**1-2

Numero autografo	Numero di lastra	Incisore	Riduttore	Data assegnazione	Data d'angolo	Data pubblicazione prevista	Data ricevuta ordine pubblicazione
2	25092	Brioschi [SS]	Truzzi	3-II-1854		3-II-1855	25-I-1855
2	25095	Cella [CC]	Truzzi	15-V-1854		3-II-1855	[25-I-1855]
7	25101	Cella	Truzzi	12-IV-1854		3-II-1855	3-II-1855
7	25102	Brioschi	Truzzi	13-VI-1854		3-II-1855	25-I-1855
7	25103	Mantegazza [MM]	Truzzi	10-VI-1854	10-6-54	3-II-1855	25-I-1855
7	25104	Mantegazza	Truzzi	15-V-1854	18-5-54	3-II-1855	25-I-1855
7	25105	Mantegazza	Truzzi	16-VI-1854	16-6-54	3-II-1855	25-I-1855
9	25107	Milanesi [KK]	Truzzi	14-VI-1854		3-II-1855	25-I-1855

- 2) estratti pubblicati da Ricordi nel 1853 e parzialmente reincisi per eliminare le tracce della prima versione (NN. 5, 6 [Aria Germon], 10 e 11);
- 3) estratti pubblicati da Ricordi nel 1855 (NN. 2 [sezione di apertura e Stretta], 7 [tutte le sezioni] e 9).

Per la presente edizione sono state esaminate tre copie di **pvRI**¹⁻²: una presso l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma (I-PAi, usata come copia di riferimento per il N. 1 e per i numeri reincisi per eliminare le tracce della versione 1853); una presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia (I-Vlevi); la terza presso il Conservatorio di musica "S. Cecilia" di Roma (I-Rsc).

Lo spartito, di 246 pagine, in formato oblungo in folio, ha il seguente frontespizio (con leggere varianti da copia a copia):²²

LA TRAVIATA / Libretto di Francesco Maria Piave / MUSICA DI / GIUSEPPE VERDI / *Cavaliere della Legion d'onore* / DALL'EDITORE TITO DI GIO. DEDICATA / in segno di stima ed amicizia all'egregio signor Dottore / CESARE VIGNA / [vignetta di Ratti: ultima scena dell'opera] [a sinistra della vignetta:] Riduzione per CANTO e PIANOFORTE / di LUIGI TRUZZI [a destra:] OPERA COMPLETA / Fr. — / [sotto la vignetta:] Proprietà dell'Editore che si riserva il diritto della stampa di tutte le riduzioni, traduzioni e composizioni sopra quest'Opera. — Reg. all'Arch. dell'Unione / MILANO / DALL'I. R. STABILIMENTO [stemma asburgico, parte superiore] NAZIONALE PRIVILEGIATO DI / TITO DI GIO. [stemma asburgico, parte inferiore] RICORDI / Contrada degli Omenoni N. 1720 e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala. / FIRENZE, Ricordi e Jouhaud. — MENDRISIO, C. Pozzi, che ne ha fatto regular deposito al Consiglio di Stato. — PARIGI, BLANCHET.

Il verso del frontespizio è bianco. Sul recto seguente (p. [3]) è stampato l'indice dei pezzi; sul verso seguente (p. [4]) compare l'elenco dei "Personaggi" e dei rispettivi "Attori" che pre-

sero parte alla prima rappresentazione dell'opera, con l'aggiunta del ruolo vocale.

I singoli pezzi sono dotati di un titolo generale proprio stampato in testa alla prima pagina di ciascuno di essi. Vi sono tre tipi di titolo:

a) Titolo per il Preludio (N. 1), con decorazione ornamentale, inciso su lastra indipendente: "LA TRAVIATA / Opera del maestro / GIUSEPPE VERDI / *Cavaliere della Legion d'onore* / RIDUZIONE PER PIANOFORTE SOLO DI L. TRUZZI ED E. MUZIO / Reg. all'Arch. dell'Unione Proprietà dell'Editore che si riserva il diritto della stampa di tutte le riduzioni, traduzioni e composizioni sopra quest'Opera".

b) Titolo con decorazione ornamentale, inciso su lastra indipendente: (NN. 2 [sezione iniziale, Brindisi, Stretta], 3, 4, 5, 6 [entrambe le sezioni], 8, 10, 11): "LA TRAVIATA / Libretto di Francesco Maria Piave / Musica di / G. VERDI / *Cavaliere della Legion d'onore* / DALL'EDITORE Tito di Giovanni Ricordi DEDICATA / in segno di stima ed amicizia all'egregio Signor Dottore / CESARE VIGNA / [a sinistra:] Riduzione per Canto e Piano di L. TRUZZI ed E. MUZIO. / Reg. all'Arch. dell'Unione / Proprietà dell'Editore che si riserva il diritto della stampa / di tutte le riduzioni, traduzioni e composizioni sopra quest'Opera". Si noti che questo titolo, preparato dopo la morte di Giovanni Ricordi il 15 marzo 1853, fu usato da Tito Ricordi indifferentemente per sezioni incise nel 1853 o 1854/55.

c) Titolo senza decorazioni ornamentale, inciso sulla stessa lastra della musica (NN. 2 [Valzer e Duetto], 7 [tutte le sezioni], 9): "LA TRAVIATA / Musica di / GIUSEPPE VERDI [a sinistra:] Proprietà degli Editori. [a destra:] Reg. nell'Archivio dell'Unione". In calce alla prima pagina di quasi tutti i numeri compare lo stemma asburgico circondato dalla ragione sociale:²³ "MILANO / DALL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVIL.¹⁰ DI / GIOVANNI RICORDI [per i numeri pubblicati nel 1853] TITO DI G. RICORDI [per alcuni numeri pubblicati nel 1855] / Cont.^a degli Omenoni N.° 1720 a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala". A sinistra e a destra compaiono i nomi dei concessionari di Ricordi: Firenze, G. Ricordi e Jouhaud; Mendrisio, C. Pozzi; Parigi, F. Blanchet; Londra,

22. Il frontespizio qui descritto, che rappresenta forse lo stato più antico (non è ancora specificato il prezzo di 40 franchi), è riprodotto in *Musica Musicisti Editoria: 175 anni di Casa Ricordi 1808-1983* (Milano, 1983), senza n. di pagina. Nella copia a I-Rsc al nome del riduttore è aggiunto "ed EM. MUZIO"; invece di "Blanchet" compare "Escudier". Altre copie sono citate e descritte in Hopkinson, *Bibliography*, 101-3.

23. L'impresa è trascritta dal N. 1; vi sono piccole varianti da pezzo a pezzo. Nella seconda, terza e quinta sezione del N. 7 e nel N. 9 compaiono solo le parole: "Milano, Tito di G. [o Gio.] Ricordi".

Boosey e figli” (si noti che in queste pagine interne il concessionario di Parigi restò sempre indicato come Blanchet, anche dopo che i diritti per le edizioni francesi erano stati trasferiti ad Escudier).

A parte le vicende particolari di *La traviata* descritte sopra, come accadeva alla maggior parte degli spartiti le lastre di **pvRI¹⁻²** subirono nel tempo dei ritocchi, per correggere errori veri o presunti, o addirittura vennero rifatte quando erano ormai troppo usurate, col risultato che le diverse copie di una stessa opera possono differire tra di loro in molti particolari. A volte queste differenze sono di aiuto per comprendere la genesi di lezioni erronee che si sono tramandate nelle edizioni moderne (si vedano due esempi significativi nelle Note 53–57 e 323–327 del N. 2). È perciò importante stabilire una cronologia relativa delle copie di **pvRI¹⁻²** utilizzate nella preparazione di questa edizione. A tal fine si possono prendere in considerazione quattro elementi.

1) Giovanni Ricordi morì il 15 marzo 1853. I pezzi di **pvRI¹⁻²** che cominciarono ad essere incisi nei giorni seguenti recavano ancora la ragione sociale “Giovanni Ricordi”, mentre i pezzi usciti successivamente recano la nuova ragione sociale “Tito di G. Ricordi”. Inoltre a volte vecchie lastre furono rifatte colla nuova ragione sociale. In diversi casi le copie a A-Wg, I-PAi e I-Vlevi concordano nel recare “Giovanni Ricordi”, contro il “Tito di G. Ricordi” di I-Rsc, tuttavia questa regola non è assoluta. Ad esempio troviamo:

N. 5: tutte le copie = “Giovanni Ricordi”;

N. 6 (Scena Violetta): A-Wg = “Giovanni Ricordi”; I-PAi, I-Rsc, I-Vlevi = “Tito di G. Ricordi”.

2) A volte la prima pagina di un pezzo reca una data punzonata in un angolo, che dovrebbe indicare quando la lastra stessa fu incisa. Queste date rappresentano un termine di riferimento, ma non certissimo in quanto non sempre esse venivano cambiate quando altre parti erano reincise. Per esempio, nell’esemplare a I-Vlevi la prima lastra del N. 6 (Aria Germont), rimasta invariata nel 1854/55, è datata “17.3.53”, anche se questa copia di **pvRI¹⁻²** conserva la versione riveduta dell’Aria.

3) Come si è visto sopra, ogni sezione dello spartito veniva affidata a uno o a due incisori, identificati da sigle stampate in calce a ciascuna

pagina. Quando le lastre erano ritoccate questi segni restavano immutati; quando venivano sostituite, il lavoro poteva essere eseguito dallo stesso incisore (nel qual caso le sigle restavano le stesse) o da un altro (e allora esse venivano cambiate). Il grado di omogeneità di tali sigle è un indice dell’anzianità di un esemplare. Delle quattro copie considerate, i pezzi che formano A-Wgm hanno un’omogeneità assoluta, e rappresentano perciò una delle prime tirature; i pezzi in I-PAi e in I-Vlevi presentano minore omogeneità, con qualche discordanza tra di loro; le sigle in I-Rsc sono molto meno omogenee.

4) L’esemplare a I-Rsc è l’unico ad avere la paginazione continua in tutta la sua estensione, mentre negli altri esemplari essa compare saltuariamente, particolarmente nei pezzi pubblicati nel 1855, che furono stampati già in vista dell’edizione completa. Ma il N. 6 (Scena Violetta) non ha la paginazione continua nell’esemplare a A-Wgm, mentre ce l’ha in quelli a I-PAi e a I-Vlevi.

Questi fatti, nel loro insieme, confermano che i pezzi presenti nella copia a A-Wgm provengono dalle primissime tirature, quelli a I-PAi e I-Vlevi rappresentano uno stadio di poco posteriore, mentre la copia a I-Rsc rappresenta uno stadio alquanto più tardo.

La musica pubblicata in **pvRI¹⁻²** concorda sostanzialmente con A, a parte la differente divisione dei pezzi. Solo in due casi, alla fine dei NN. 2 (Valzer e Duetto) e 10 (tanto nella versione 1853 quanto in quella 1854), il trascrittore aggiunse una battuta per fornire una conclusione a quello che veniva offerto come pezzo staccato, laddove Verdi aveva previsto che la musica continuasse direttamente col brano successivo.

Il principale interesse di **pvRI¹** e di **pvRI¹⁻²** ai fini di questa edizione critica risiede nelle prove che il primo fornisce su quattro dei cinque pezzi alterati da Verdi nel 1854, e nei suggerimenti offerti dal secondo per la soluzione di alcuni problemi lasciati aperti da Verdi. Tale importanza è accresciuta dalla vicinanza dei due trascrittori, in particolare di Muzio, al compositore. Inoltre **pvRI¹** e **pvRI¹⁻²** sono le prime fonti che forniscano indicazioni metriche.

Altre riduzioni per canto e pianoforte

Nel corso dell’Ottocento Ricordi pubblicò altre edizioni dello spartito de *La traviata*. Quasi

certamente esse non furono derivate da **A**, ma da una tiratura tarda di **pvRI¹⁻²**.

Fra queste si ricorda la prima edizione in formato in 8° in piedi, con parti vocali in chiave di Sol e di Fa. Lo spartito, di 276 pp., ha il seguente frontespizio:²⁴ “LA TRAVIATA / OPERA IN TRE ATTI / Libretto di FRANCESCO MARIA PIAVE / MUSICA DI / GIUSEPPE VERDI / Rappresentata per la prima volta al Teatro la Fenice in Venezia / il 6 Marzo 1853. / [a sinistra:] *Proprietà dell'Editore*. [a destra:] Fr. 34 — / [in basso al centro: impresa di Ricordi, tre cerchi annodati con il motto “ARS ET LABOR”, a sinistra stemma sabaudo, a destra stemma della corona inglese] [sopra l'impresa:] REGIO STABILIMENTO RICORDI [sotto l'impresa:] MILANO / FIRENZE ROMA NAPOLI / LONDRA”. Questa copia risale a dopo il 1871, ma secondo i “libroni” di Ricordi l'edizione fu iniziata il 31 luglio 1858, per la “Biblioteca scelta d'Opere teatrali moderne per canto con accompagnamento di pianoforte, colle parti di Soprano e Tenore ridotte in chiave di Sol (piccolo formato *in piedi*)”. La divisione dell'opera in sezioni corrisponde a quella di **pvRI¹⁻²**, salvo che il Preludio e l'Introduzione formano un numero unico. I numeri di lastra vanno dal 29635 al 29652. Gli incisori sono: Pè (HH) e Milanese (KK).

Successivamente Ricordi pubblicò una nuova edizione con le chiavi di Do per le voci di soprano e di tenore (come in **pvRI¹⁻²**). Lo spartito, di 267 pagine (con numerazione continua e per i singoli pezzi), in formato in 8° in piedi, ha il seguente frontespizio: “LA TRAVIATA / Libretto di Francesco Maria Piave / MUSICA DI / G. VERDI / [vignetta: Violetta sola nella camera da letto] / Rappresentata per la prima volta al Gran Teatro la Fenice in Venezia il 6 Marzo 1853 / Riduzione per CANTO e PIANOFORTE di L. Truzzi ed E. Muzio / DALL'EDITORE DEDICATA / IN SEGNO DI STIMA ED AMICIZIA ALL'EGREGIO SIGNOR DOTTORE / CESARE VIGNA / [a sinistra:] *Proprietà dell'Editore* [a destra:] Nuova Edizione riveduta Fr. 40 — / REGIO STABILIMENTO [stemma sabaudo] TITO DI GIO. RICORDI / MILANO — NAPOLI — FIRENZE / MENDRISIO *Bertelli-Rossi*”. La divisione dei pezzi e i numeri di lastra corrispondono esattamente a quelli di **pvRI¹⁻²**. Un unico incisore fu

responsabile del lavoro: KK (Milanese). Poiché per questa edizione non furono assegnati nuovi numeri editoriali, i “libroni” non sono di aiuto per la datazione, tuttavia l'edizione dovrebbe risalire al 1868.²⁵

Un certo interesse rivestono le edizioni francesi de *La traviata*. La prima di esse, derivata da parti di **pvRI¹**, poi completata con i pezzi aggiunti per **pvRI¹⁻²**, ma senza le versioni riviste del NN. 5, 6 (Aria Germont), 10 e 11, fu pubblicata da Blanchet tra il 1853 e il 1855 (**pvBL**). Si tratta di un volume formato in 8° in piedi, costituito da 19 pezzi senza numero di lastra e senza numerazione continua. Sul frontespizio è stampato: “LA / TRAVIATA / OPERA, / Poesia di / F. M. Piave, / Musica di / GIUSEPPE VERDI. / *Cavaliere della Legion d'onore*. / PRIX 12. ^F NET / A. V. / PARIS, chez BLANCHET, Editeur, Rue Croix des Petits Champs, 9. / Londres, Boosey et C.^{ie} Firenze, Ricordi et Jouhaud. Milan G Ricordi. / *Propriété des Editeurs*”. Questa edizione, che fa uso delle chiavi di Sol per le parti di soprano e tenore, è straordinariamente scorretta, in particolare per quanto riguarda il testo poetico che in alcuni punti è incomprendibile. Questo fatto contribuì alla decisione di Tito Ricordi di non rinnovare a Blanchet il contratto di concessione delle proprie edizioni per la Francia, e di assemparlo a Escudier.²⁶

Fu quest'ultimo a pubblicare nel 1855 la prima edizione francese della versione rivista de *La traviata* (**pvES**). Lo spartito, di 276 pp., in formato in 8° in piedi, ha il seguente frontespizio: “LA / TRAVIATA, / OPERA / Poesia di / F.M. Piave, / Musica di / GIUSEPPE VERDI. / *Ufficiale della Legion d'onore*. / PRIX 12.^F NET / A. V. / PARIS, Léon ESCUDIER, EDITEUR des Opéras de VERDI / 21 Rue de Choiseul / Cet Ouvrage déposé selon la Loi et les Traités Internationaux Les Contrefacteurs seront poursuivis / Paris, imp. Ch. TRINOCQ, rue Albouy, 11 (faub. S.^t Martin.) / [stampigliato in bleu:] Léon Escudier”. Il numero di lastra è L.E. 1519. L'edizione fu preparata con le lastre già di Blanchet, opportunamente ritoccate. Tuttavia alcuni dei passaggi modificati

25. Cfr. Hopkinson, *Bibliography*, p. 105, sotto 55 B (q).

26. Si veda la più volte citata lettera di Ricordi a Verdi del 1° novembre 1855: “[. . .] se le sue edizioni sono scorrette, ciò sarà altro titolo per finirla con lui, ma non può essere apposto a mia colpa”.

24. La copia descritta appartiene alla Biblioteca del Conservatorio di Musica “S. Pietro a Majella” di Napoli.

nel 1854 non furono corretti,²⁷ e anche dove furono fatte delle correzioni sono visibili le tracce dell'incisione originale. Successivamente Escudier pubblicò altre edizioni de *La traviata* col testo in francese, nonché della versione rappresentata nel 1864 al Théâtre-Lyrique-Impérial, col titolo *Violetta*. Di quest'ultima edizione si parla brevemente nell'Introduzione al testo critico. Gli undici pezzi pubblicati da Ricordi nel 1853 furono pubblicati immediatamente anche dal suo concessionario inglese Boosey & Sons, ma questa edizione non fu mai completata.²⁸

Edizioni "pirata" de *La traviata*, derivate dai pezzi pubblicati da Ricordi sia nel 1853 (**pvRI**¹) sia nel 1854 (**pvRI**¹⁻²), furono preparate da vari editori napoletani (Clausetti, Orlando, Stabilimento Musicale Partenopeo, Tramater).²⁹ Queste edizioni furono in un primo tempo misture delle due versioni; più tardi alcuni editori sostituirono i NN. 5, 6 (Aria Germont), 10 e 11, in origine stampati in **pvRI**¹, con le revisioni del 1854. Tutte queste edizioni si limitano a riprodurre **pvRI**¹⁻², con piccole modifiche.³⁰ Due di esse (**pvCL** e **pvPA**) sono state occasionalmente citate nelle note critiche alla versione 1853.

pvCL: Questa edizione di 191 pp., in formato in folio oblungo, nn. di lastra 1631–1646, ha il seguente frontespizio: "La Traviata / Melodramma tragico / DI / F. M. PIAVE / *posto in musica dal Cavaliere* / G. VERDI / *Dep: al R. Conservatorio / NAPOLI presso Clausetti e C.º rimpetto al R.º Teatro S. Carlo N.º 18*".

pvPA: Questa edizione di 198 pp., in formato in folio oblungo, con nn. di lastra vari, ha

27. Si vedano le battute finali del recitativo che precede il Duetto per Violetta e Germont (N. 5), e la parte di Germont a 23–24 del Finale Ultimo (N. 11).
28. Vedi Hopkinson, *Bibliography*, 99–100, sotto 55 A (b).

29. Per un elenco di esse vedi Hopkinson, *Bibliography*, 98–104.

30. L'edizione Clausetti dichiara sulla prima pagina del Preludio: "riduzione di Luigi Truzzi". L'edizione Tramater, di soli sette pezzi, riprende un curioso errore di **pvRI**¹ nell'Aria Violetta alla fine del primo atto, per cui invece del nome di Violetta è stampato "Leo.(nora)". L'edizione Orlando riprende un analogo errore di **pvRI**¹, per cui nel *Brindisi* il nome di Alfredo diviene "Alfonso".

il seguente frontespizio: "LA TRAVIATA / OPERA TRAGICA / libretto di Francesco Maria Piave / MUSICA DI / G. VERDI / Partitura di Canto e Piano / [elenco dei vari numeri per la vendita in diversi stati, compresa l'edizione completa] / [a sinistra:] SPACCIO CENTRALE / Strada S. Pietro a Majella, 31 / [al centro:] STABILIMENTO MUSICALE PARTENOPEO / [a destra:] SPACCIO GIRARD / Largo S. Ferdinando, 49".

Libretti

Non si conoscono manoscritti autografi del libretto de *La traviata*. La fonte primaria per il testo, per la punteggiatura e per le didascalie del libretto di Francesco Maria Piave è costituita dal libretto stampato per la prima rappresentazione dell'opera, al Teatro La Fenice di Venezia nel 1853 (**VE**⁵³). Questa edizione fu utilizzata anche per le rappresentazioni del 1854 al Teatro S. Benedetto, dato che i cambiamenti di Verdi non riguardavano il libretto. Il significato di **VE**⁵³, i suoi rapporti col testo, la punteggiatura e le didascalie dell'autografo di Verdi (**A**), e il modo in cui questa fonte è stata impiegata nella preparazione di questa edizione de *La traviata* sono discussi nell'introduzione alla partitura. In questa sede ne presentiamo solo le caratteristiche principali e la struttura.

VE⁵³

p. [1]: Frontespizio

LA TRAVIATA / LIBRETTO / DI FRANCESCO MARIA PIAVE / MUSICA / DI GIUSEPPE VERDI / espressamente composta / PEL GRAN TEATRO LA FENICE / da rappresentarsi / *nella stagione di Carnovale e Quadragesima* / 1852–53. / [fregio] / VENEZIA / Coi tipi di Teresa Gattei.

p. [2]: Dichiarazione di proprietà dell'editore
La Proprietà del presente Melodramma, essendo / di esclusiva ragione dell'Editore GIOVANNI RI- / CORDI, viene dallo stesso posta sotto la tutela / delle leggi veglianti su tale argomento.

PARTE PRIMA

p. [3]: Elenco del personale del teatro

ORCHESTRA

Primo Violino, e Direttore all'Opera sig. Gaetano Mares
idem al Ballo sig. Giovanni Felis
Vice Direttore all'Opera sig. Gaetano Fiorio
Primo Violino Spalla all'Opera sig. Luigi Ballestra
idem al Ballo sig. Gaetano Marangoni
Primo Violino dei 2. di all'Opera sig. Pietro Mozzetti
idem al Ballo sig. Giuseppe Brunetti
Prima Viola sig. Alessandro Ghislanzoni
Primo Violoncello all'Opera sig. Gaetano Rizzo
idem al Ballo sig. Nicolò Foramiti
Primo Contrabbasso all'Opera sig. Giovanni Arpesani
idem al Ballo sig. Daniele Tonazzi
Primo Oboè e Corno inglese sig. Domenico Salatti
Primo Flauto sig. Giovanni Martorati
Secondo Flauto ed Ottavino sig. Angelo Salvetti
Primo Clarino e Quartino sig. Domenico Mirco
Primo Fagotto sig. Guido Ceccon
Prima Tromba a chiave sig. Giovanni Battista Fabris
Primo Corno della Prima Coppia sig. Antonio Zifra
Primo Corno della Seconda Coppia sig. Vinc. Frelich
Primo Trombone sig. Giuseppe Molnus
Bombardone sig. Gaetano Bettini
Timpanista sig. Eligio Palazzoli
Arpista sig. Luigi Trevisan

p. [4]: Distribuzione delle parti e ambientazione

PERSONAGGI

VIOLETTA Valery
 FLORA Bervoix
 ANNINA
 ALFREDO Germont
 GERMONT Giorgio, suo padre
 GASTONE, Visc. de Letorieres
 BARONE Douphol
 MARCHESE d'Obigny
 DOTTORE Grenvil
 GIUSEPPE, servo di Violetta
 DOMESTICO di Flora
 COMMISSIONARIO

ARTISTI

Fanny Salvini-Donatelli.
Speranza Giuseppini.
Carlotta Berini.
Lodovico Graziani.
Felice Varesi.
Angelo Zuliani.
Francesco Dragone.
Arnaldo Silvestri.
Andrea Bellini.
G. Borsato.
G. Tona.
Antonio Manzini.

CORO di Signori e Signore amici di Violetta e Flora, / Mattadori, Piccadori e Zingare. / COMPARSE di servi di Violetta e di Flora, maschere, ec., ec. / SCENA — Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa. / *N.B.* Il primo atto succede in agosto, il secondo in gen- / najo, il terzo in febbrajo; le indicazioni di destra o / sinistra sono prese dalla platea. / *Il vestiario è di proprietà dell'Impresa. / Le scene sono del sig. G. BERTOJA.*

FONTI

[Nelle copie usate nel 1854 (esemplare consultato a I-Rsc, Carvalhaes 15237) i nomi degli interpreti per “S. Benedetto Primavera del 1854” furono aggiunti a mano accanto a quelli degli interpreti originari: Violetta, Maria Spezia; Flora, L. Morselli; Annina, L. Saini; Alfredo, Giovanni Landi; Germont, Filippo Colletti; Barone, Galetti; Dottore, A. Bellini; Giuseppe, Meneguzzi; Domestico, N.N.; Commissionario, N.N.]

pp. [5]–11: Atto primo.

pp. [12]–27: Atto secondo.

pp. [28]–35: Atto terzo.

Dopo la prima stagione Ricordi pubblicò numerose edizioni del libretto de *La traviata*, destinate alle sempre più frequenti messe in scena dell’opera. Per moltissimi anni fu però riprodotto con minime varianti il testo di VE⁵³, anche dove questo divergeva in misura notevole dal testo effettivamente musicato da Verdi e adottato nelle edizioni della partitura e dello spartito. Furono preparate anche edizioni destinate ai teatri degli stati dove vigeva la censura, fra le prime quella per il Teatro Apollo di Roma, stagione di Carnevale 1854–55. Queste edizioni presentano grande interesse da un punto di vista storico ma nessuno ai fini dell’edizione critica.

PARTE SECONDA

NOTE CRITICHE

N. 1. Preludio

Fonte

A: ff. 1-6^v

Il manoscritto del Preludio doveva in origine essere formato da un fascicolo di tre bifolii inseriti l'uno nell'altro, ma fu poi smembrato. Attualmente esso è formato da sei fogli singoli di carta da 16 pentagrammi (tipo A), dei quali i ff. 1-4 sono stati uniti in due bifolii inseriti l'uno nell'altro (il f. 1 è incollato al f. 4^v e il f. 2 al f. 3^v), il f. 5 è incollato al foglio di guardia, il f. 6 è incollato al verso del f. 7 (che contiene l'inizio del N. 2). V numerò i fogli da "1" a "6" nell'angolo superiore sinistro, sul margine estremo delle pagine. Quando più tardi fu creata l'attuale struttura del fascicolo, questi margini furono piegati e incollati come descritto, per cui le numerazioni dei ff. 1, 2 e 6 appaiono ora rispettivamente sul margine destro del verso dei ff. 4, 37

Le battute sono distribuite come segue:

f. 1	1-4	f. 4	29-32
f. 1 ^v	5-10	f. 4 ^v	33-35
f. 2	11-15	f. 5	36-38
f. 2 ^v	16-20	f. 5 ^v	39-42
f. 3	21-24	f. 6	43-45
f. 3 ^v	25-28	f. 6 ^v	46-49

In ottemperanza alla legislazione italiana sul diritto d'autore del 1865, nella metà inferiore del f. 1 sono state scritte le seguenti parole: "N° 686 / Ministero / di Agricoltura Industria e Commercio / Visto per gli effetti dell'Art° 1° del R° Decreto / del 29 Luglio 1865 N° 2439. / Firenze addì 11 Dicembre 1865 / Il Direttore Capo della Divisione / Industria e Commercio". Segue la firma: "B: Serra", a sinistra della quale appare un timbro rotondo recante al centro le parole: "DIREZIONE / DEL / COMMERCIO", e attorno: "MINISTERO DI AGRICOLTURA INDUSTRIA E COMMERCIO".

Note introduttive

Organico

All'inizio del Preludio V predispose i 16 pentagrammi della carta come segue:

Violini [I]
[II]
Viole
Flauto

Ottavino¹

[2] Oboè
[2] Clarinetti in Do²
[2] Corni in Mi
[2] Corni in Mi
[2] Trombe in Mi¹
[2] Fagotti
[tre pentagrammi vuoti]
Violoncelli
Bassi

Titolo

In testa al f. 1 V scrisse al centro "Preludio", a sinistra "Atto 1:°", a destra "N. 1"; all'estrema destra, poco sotto il numero, scrisse la firma "G. Verdi". A sinistra del numero un'altra mano ha scritto "La Traviata".

Note critiche

1 VI I, II A: La prescrizione di affidare ciascuna delle due parti a soli otto strumenti, mancante nel N. 1, è ripresa dall'analogo passaggio all'inizio del N. 8. Essa sembra sottintesa dall'indicazione contraria "Tutti" a 8, che può però essere interpretata come precauzionale rispetto al "Solo" di Vc (vedi Nota 8, 18). La prescrizione "8" è presente in **RI**¹ e in **pRI** (VI pr), ma manca in **A-Wn** e in **I-Vt**.

1-4 VI I, II A: Le legature di questo passaggio, che si ripresenta altre tre volte nel N. 8 (1-4, 45-48 e 81-84), sono scritte in maniera incoerente. Nelle quattro occorrenze di VI I, l'unica legatura si trova nel N. 8 a 81-84, dove comprende le note di tutte le quattro battute. In VI II, nel N. 1 e nelle ultime due occorrenze del N. 8, sono legate solo le note della prima battuta; nel N. 8, 1-4, una linea quasi orizzontale, che va dalla prima nota di I fin quasi all'ultima di 2, è certamente una sottolineatura delle parole "estremamente piano". **WGV** accetta in tutti i casi la legatura di una battuta per VI II.

La presenza, in tutti i casi tranne uno, della lunga linea ondulata che Verdi scrisse sopra le note, come segno di continuazione della prescrizione "divisi", potrebbe in parte spiegare la mancanza della legatura di quattro battute a VI I. Nel N. 1 la linea ondulata comincia a 1, subito dopo la parola "divisi", e termina alla pausa

1. Ott e Tr tacciono nel N. 1.
2. L'indicazione di tonalità è scritta in maniera molto incerta sopra una versione precedente, che fu raschiata e non è più leggibile.

di minima di 4, senza arrivare alla fine della battuta; il segno produce l'effetto psicologico di raggruppare insieme le note di 1-4. Lo stesso segno si trova in tutte e tre le occorrenze del passaggio nel N. 8; a 81-84, l'unico caso in cui V scrisse la legatura di quattro battute a VI I, essa appare schiacciata e interseca la linea ondulata.

Le fonti contemporanee danno varie interpretazioni di questo passaggio, ma **pRI** (VI pr) e **pvRI**¹⁻² interpretano in genere la legatura di quattro battute come valida per VI I (o il suo equivalente) in tutti e quattro i casi (ma **pRI** aggiunge legature supplementari di una battuta a 1-3 del N. 1). La legatura di quattro battute a VI I per tutti e quattro i passaggi è divenuta parte della tradizione esecutiva, e si trova nei materiali correnti. Unendosi a questa interpretazione, **WGV** estende la legatura di V a 81-84 del N. 8 a tutti e quattro i passaggi.

7 VI I A: La nota della parte inferiore era in un primo tempo un *fa*^{#4}, prolungato con legatura fino a 8.

8, 18 Vc A: A 8, accanto alla parte di Vc, V scrisse "Solo" (o "Soli", la grafia non è chiara); intendeva con ciò che debba suonare un solo Vc contro tutti gli archi superiori, o voleva solo sottolineare l'assenza di Cb? A 18 si legge l'istruzione "Tutti", ma non di mano di V. Sia **I-Vt** sia **RI**¹ rendono l'istruzione di 8 come "Solo", ma solo **RI**¹ accoglie "Tutti" a 18. Il fatto che "Tutti" non compaia in **I-Vt** suggerisce che l'istruzione fu aggiunta ad A dopo il 1853, probabilmente da un copista di Ricordi confuso dalla prescrizione a 8. Poiché non ha molto senso che un solo Vc suoni a 8-15, **WGV** consegna l'indicazione di 8 e 18 a note a piè di pagina.

11 VI I, II A: È visibile una precedente versione:



12-13 VI I A: Sotto il pentagramma è visibile una linea orizzontale di significato incerto, che si estende dall'inizio di 12 all'inizio di 13.

13-15 Cb A: V scrisse un *si*² della stessa durata di quelli suonati da Cl e Cor, con l'indicazione dinamica **pp**. Successivamente raschiò le tre note e le pause successive e le sostituì con tre pause di semibreve. Probabilmente V scrisse

la nota tenuta nella partitura scheletro, e successivamente, in fase di orchestrazione, modificò il colore strumentale del passaggio.

17 VI II A: In una prima versione, poi cancellata, i bicordi erano *si*² + *sol*^{#3} (18 = "Z" di 17).

18 Vc A: Vedi Nota 8, 18.

21 Fg, Cor I, II A: Per errore Verdi scrisse in entrambe le parti il segno "Z", indicante la ripetizione di 20. In Fg lo sbiadì e scrisse la lezione definitiva, ma omise di correggere Cor I, II; **WGV** corregge la notazione come nell'analogia 19.

26 Ob A: La testa della seconda nota era in origine vuota, come per una minima, ma V la sbiadì immediatamente.

26 VI I A: V scrisse inizialmente la prima nota una terza sopra, come *la*³, poi la sbiadì e scrisse la versione definitiva.

29-30 Vc A: V scrisse un'unica legatura per le due battute. **WGV** adotta il fraseggio di Vc nelle analoghe 18-19, 20-21 e 31-32, come pure nelle altre parti melodiche a 29-30.

31-32 Vc A: La \rhd si estende fin quasi alla seconda nota di 32; **WGV** la limita a 31, come nelle analoghe 29, Vc, e 29 e 31, Cl e Fg. Questi segni dinamici sono perciò diversi da quelli di 18-21, dove manca il contrappunto della linea ascendente a VI I.

33-34 Cl, Fg, Vc A: Durante l'orchestrazione V modificò più volte le indicazioni dinamiche introdotte in un primo tempo. Lo strato più antico, forse appartenente alla partitura scheletro, è rappresentato da Vc, che ha **f** all'inizio di 33 e una \rhd dall'inizio di 33 a metà di 34, seguita da **pp** sopra e sotto la parte al terzo tempo di 34. Queste indicazioni sono simili alla prima esposizione della frase a 22-23. Quando V aggiunse Cl a 33-34, scrisse dapprima la stessa \rhd , poi la raschiò e vi sovrappose una \llcorner . Nello scrivere Fg, egli scrisse inizialmente la stessa \llcorner della seconda versione di Cl; poi, senza eliminarla, vi sovrappose una \llcorner più corta, fino alla fine del primo tempo di 34, seguita da una \rhd al secondo tempo. **WGV** accetta quest'ultimo modello di Fg come intenzione finale di V, e lo estende a Cl e Vc.

Tra le fonti secondarie, **I-Vt** e **RI**¹ estendono la \rhd di Vc a Cl e Fg, trascurando i successivi cambiamenti di V. In **pRI** Fg e Vc hanno \rhd , ma Cl manca di indicazioni dinamiche.

36 Cl A: In origine V aveva scritto al primo tempo una pausa di semiminima, come nei fiati

dell'accompagnamento, poi la raschiò e scrisse la nota finale della frase. V cambiò anche l'ultima nota della battuta da $fa\sharp^3$ a la^3 .

36 VI I A: Il secondo tempo era scritto in origine



37, 41 Cb A: V aveva cominciato a ripetere al secondo tempo il ritmo del primo tempo: una croma seguita da una pausa di croma; mentre scriveva quest'ultima cambiò idea, la sbiadì e inserì una pausa di croma più piccola prima della seconda nota per ottenere il ritmo definitivo.

37, 41 VI I A: Entrambe le volte V scrisse il segno “//”, per indicare la ripetizione della battuta precedente, il che implica che il primo sedicesimo sia occupato dall'ottava $sol\sharp^3 + sol\sharp^4$, e non da una pausa di semicroma. **pRI** e **pvRI**¹⁻² sciolgono letteralmente l'abbreviazione di V, mentre **RI**¹ la riproduce tale e quale. **WGV** si unisce alla tradizione esecutiva più recente, che accetta la prima nota di 36 e 40 come risoluzione del passaggio di 35 e 39, non facente parte della figurazione acefala che inizia con la seconda semicroma di 36 e 40.

38 Ob, Vle A: In origine V aveva scritto al quarto tempo $do\sharp^4$ a Ob, $do\sharp^3$ a Vle.

39-40, 43-44 Fl A: È visibile una precedente versione:



Evidentemente V aveva pensato di far partecipare Fl agli accordi di accompagnamento per tutto il passaggio.

39-40, 43-44 Vc A: In questa parte, probabilmente appartenente alla partitura scheletro, la legatura inizia al secondo tempo di 39 e di 43, mentre in Cl e Fg, certamente aggiunti più tardi, inizia generalmente dal primo tempo. La \llcorner in queste parti conferma la revisione dell'articolazione: la legatura più breve di Vc è accompagnata da una \llcorner della stessa lunghezza, mentre in Cl e Fg la \llcorner corrisponde generalmente alla legatura più lunga. Considerando la versione di Cl e Fg come l'intenzione finale di V, **WGV** ne estende il modello a Vc.

40 Vc A: La prima nota è una semiminima, un residuo della partitura scheletro. **WGV** la modifica in croma come a Cl e Fg, e come Vc nella parallela 44.

42 Fl, Cl A: L'ultimo tempo di Fl e il secondo di Cl sono stati modificati. Le versioni originali, sbiadite, non sono più leggibili.

47-49 Cl A: In origine V aveva scritto queste battute così:



Subito dopo cancellò quanto aveva scritto, provocando una grande sbavatura d'inchiostro che però lascia leggere perfettamente la prima stesura. La correzione ha tratto in inganno **pRI**, che assegna la linea definitiva a Cl II, mentre affida a Cl I i mi^3 ripetuti della versione eliminata. **I-Vt** e **RI**¹ trasmettono la lezione corretta.

48 Cor I, II A: In origine V aveva scritto anche al terzo tempo l'ottava $do^3 + do^4$ (effetto: $mi^2 + mi^3$), poi, presumibilmente in relazione al ripensamento di Cl 47-48, corresse la nota inferiore di Cor II al terzo tempo di 48 in mi^3 (effetto: $sol\sharp^2$).

N. 2. Introduzione

Fonte

A: ff. 7–57^v

Il manoscritto dell'Introduzione doveva in origine comprendere fascicoli regolari, fatti ciascuno di cinque bifolii inseriti l'uno nell'altro, ma in seguito esso fu smembrato e i singoli fogli di carta da 30 pentagrammi (tipo B) furono raggruppati artificialmente. Allo stato attuale di A, il f. 7 è incollato al f. 6 (ultimo del N. 1); i ff. 8–56 sono riuniti in fascicoli artificiali formati da uno, due o tre bifolii inseriti l'uno nell'altro; il f. 57 è incollato al f. 60 (terzo del N. 3).

Una parziale ricostruzione della struttura originale dei fascicoli è possibile grazie a una serie di numeri, di mano di V, che si trovano nell'angolo superiore sinistro di un foglio ogni dieci, numeri che senza dubbio servivano per l'ordinamento dei fascicoli: "1" sul f. 7, "2" sul f. 17, "3" sul f. 27, "4" sul f. 37, "5" sul f. 47. È quindi probabile che il manoscritto fosse in origine costituito da quattro fascicoli di cinque bifolii inseriti l'uno nell'altro (ff. 7–16, 17–26, 27–36, 37–46) seguiti da un quinto fascicolo di cinque bifolii inseriti l'uno nell'altro più un foglio singolo inserito in un punto non più identificabile (ff. 47–57). Successivamente i singoli fogli furono rinumerati nello stesso angolo superiore sinistro, forse da V stesso, usando l'"1" dell'originale numerazione per fascicoli come primo numero di foglio, e continuando fino a "51". I nuovi numeri furono sovrapposti ai vecchi ai ff. 17 ("11"), 27 ("21"), 37 ("31") e 47 ("41").

Le battute sono distribuite come segue (con la probabile struttura originale dei fascicoli):

f. 7	1–6	f. 14	99–105
f. 7 ^v	7–13	f. 14 ^v	106–112
f. 8	14–20	f. 15	113–120
f. 8 ^v	21–27	f. 15 ^v	121–127
f. 9	28–34	f. 16	128–134
f. 9 ^v	35–41	f. 16 ^v	135–142
f. 10	42–49		
f. 10 ^v	50–55	f. 17	143–149
f. 11	56–63	f. 17 ^v	150–155
f. 11 ^v	64–71	f. 18	156–161
f. 12	72–78	f. 18 ^v	162–167
f. 12 ^v	79–85	f. 19	168–174
f. 13	86–91	f. 19 ^v	175–181
f. 13 ^v	92–98	f. 20	182–190

f. 20 ^v	191–199	f. 38 ^v	499–506
f. 21	200–208	f. 39	507–514
f. 21 ^v	209–216	f. 39 ^v	515–522
f. 22	217–224	f. 40	523–530
f. 22 ^v	225–233	f. 40 ^v	531–538
f. 23	234–243	f. 41	539–546
f. 23 ^v	244–252	f. 41 ^v	547–554
f. 24	253–261	f. 42	555–563
f. 24 ^v	262–270	f. 42 ^v	564–572
f. 25	271–278	f. 43	573–581
f. 25 ^v	279–287	f. 43 ^v	582–588
f. 26	288–296	f. 44	589–595
f. 26 ^v	297–304	f. 44 ^v	596–602
		f. 45	603–609
f. 27	305–312	f. 45 ^v	610–616
f. 27 ^v	313–321	f. 46	617–620
f. 28	322–329	f. 46 ^v	621–628
f. 28 ^v	330–338		
f. 29	339–347	f. 47	629–636
f. 29 ^v	348–356	f. 47 ^v	637–644
f. 30	357–365	f. 48	645–652
f. 30 ^v	366–374	f. 48 ^v	653–661
f. 31	375–382	f. 49	662–670
f. 31 ^v	383–390	f. 49 ^v	671–679
f. 32	391–398	f. 50	680–688
f. 32 ^v	399–406	f. 50 ^v	689–697
f. 33	407–414	f. 51	698–706
f. 33 ^v	415–421	f. 51 ^v	707–717
f. 34	422–429;	f. 52	718–727
	433–437	f. 52 ^v	728–734
f. 34 ^v	430–432;	f. 53	735–741
	438–444	f. 53 ^v	742–748
f. 35	445–451	f. 54	749–754
f. 35 ^v	452–458	f. 54 ^v	755–760
f. 36	459–466	f. 55	761–766
f. 36 ^v	467–474	f. 55 ^v	767–772
		f. 56	773–778
f. 37	475–482	f. 56 ^v	779–784
f. 37 ^v	483–490	f. 57	785–790
f. 38	491–498	f. 57 ^v	791–795

Note introduttive

Organico

All'inizio del n. 2 V predispose i 30 pentagrammi della carta come segue (WGV annota anche le successive aggiunte e modificazioni fino a 723):

Violini [I]
[II]
Viole
Flauto

Ottavino	[2] Trombe in La ^b ²
[2] Oboe	[2] Fagotti
[2] Clarini [in Do]	[3] Tromboni
[2] Corni in Re; <i>a 176</i> : in Fa	Cimbasso
[2] Corni in La; <i>a 176</i> : in Si ^b	Timpani in La ^b
[2] Trombe in Mi; <i>a 176</i> : in Mi ^b	[Cassa]
[2] Fagotti	[rigo superiore]
[3] Tromboni	[Banda interna]
Cimbasso	[rigo inferiore]
Timpani in La; <i>a 182</i> : in Si ^b ; <i>a 303</i> : [in Mi ^b]; <i>a 340</i> : [in Si ^b]	[due pentagrammi vuoti]
Cassa	[Violetta]
[vuoto]; [rigo superiore]	Flora
<i>a 375</i> : Banda interna	Gastone
[vuoto]; [rigo inferiore]	[Barone]
[vuoto]; <i>a 258</i> : Violetta	[Dottore]
Violetta ¹ ; <i>a 249</i> : Flora; <i>a 323</i> : [Violetta]	[Marchese]
Flora ¹	[Donne]
Alfredo ¹	Coro [Tenori]
Gastone ¹	[Bassi]
Barone ¹	[Violoncelli]
Dottore ¹	[Contrabbassi]
Marchese ¹	
[Donne]	
Coro [Tenori]	
[Bassi]	
Violoncelli	
Bassi	

Sul f. 20, a 182 (l'inizio del Brindisi), forse come preparazione del lavoro editoriale per **RI**¹, una mano diversa da quella di V ha riscritto l'organico vocale e strumentale, esclusi gli archi e Timp; sul f. 31, a 375 (l'inizio del Valzer), la stessa mano ha riscritto i nomi delle parti vocali soliste.

Sul f. 52, a 724 (l'inizio della Stretta), V ha riannotato i pentagrammi nel modo seguente:

[Violini]	[I]
	[II]
[Viole]	
Flauto	
Ottavino	
[2] Oboe	
[2] Clarini [in Do]	
[2] Corni in Mi ^b	
[2] Corni in La ^b	

1. A partire dal f. 9^v, per quasi tutto il N. 2, un'altra mano ha numerato i pentagrammi contenenti le sette parti vocali soliste da "1" (Violetta) a "7" (Marchese).
2. In realtà la parte è scritta "in Mi^b."

Titolo

In testa al f. 7 V scrisse al centro "Introduzione", a sinistra "Atto I", a destra "N: 2."; all'estrema destra, poco sotto il numero, scrisse la firma: "G. Verdi". A sinistra del numero un'altra mano ha scritto "La Traviata". Sul margine sinistro, vicino ai due pentagrammi più alti (VI I, VI II), è scritto, probabilmente da altra mano, il numero "2".

Tre pagine contengono indicazioni scritte da un'altra mano, che corrispondono a quelle aggiunte in **I-Vt** da personale del Teatro La Fenice di Venezia, probabilmente per facilitare l'ordinamento dei fascicoli sciolti: sul f. 19^v, sul margine destro, "Segue Brindisi"; in testa al f. 20 "Atto Primo Brindisi nell'Introduzione"; al f. 31, in alto a sinistra, "Dopo il Brindisi".

Note critiche

1 D., T. A: Per errore V scrisse in chiave quattro diesis anziché tre.

1, 182 Tr A: Il comportamento di V nel notare le alterazioni di Tr è incoerente. A 1 egli scrisse un ^b in chiave, non richiesto; a 182, inizio del Brindisi, non scrisse nessuna alterazione in chiave ma scrisse tutta la sezione come se in chiave vi fosse un \sharp . Seguendo la pratica normale di V, **WGV** non usa armatura di chiave per Tr, ma aggiunge o elimina le alterazioni nella parte dove richiesto. Nella Stretta (724–795) V tornò alla pratica comune.

1-3 Vle A: “col Basso” / V intendeva che Vle suonino all’8^a alta, come risulta dalla notazione esplicita di 4.

1-181 pvRI¹⁻²: Non vi sono indicazioni di metronomo; lo stesso per la Stretta (vedi Nota 724-795).

4 Cor I, II, Cor III, IV A: Entrambe le parti furono corrette. In origine V scrisse Cor I, II come se la parte fosse “in Mi”, poi la corresse nella trasposizione giusta, “in Re”. A Cor III, IV egli aveva scritto una pausa di semiminima sul battere, poi la cambiò in una pausa di minima.

4 Trn RI¹, pRI: Queste fonti rendono l’accordo come una diade $sol^{\sharp 2} + sol^{\sharp 3}$, interpretando il segno di A immediatamente sopra il rigo al terzo tempo come un taglio addizionale. **WGV** interpreta il segno come la testa di una nota (si^2), così che la nota superiore diviene mi^3 . La triade che ne risulta, analoga a quella delle altre parti, è presente anche in **I-Vt**.

4 Timp A: In origine V aveva scritto un’altra nota, si^1 , poi sbiadita.

4 Cassa A: In origine V aveva scritto nella seconda metà della battuta una semiminima seguita da una pausa di semiminima, poi le sbiadì.

5-7 Trn A: All’inizio di 5 il la^2 è sbiadito (in queste tre battute tutte le altre note sono derivate da questo primo accordo); che V desiderasse la presenza del la^2 risulta dal terzo e quarto tempo di 9.

6-28 A: In origine V aveva delimitato queste battute, per una ripetizione, con le lettere “A” (a 6) e “B” (alla fine di 28); poi cancellò il “B” e lo riscrisse a 24 (per la ripetizione a 89-107, vedi Nota), e segnò 25-28 con i numeri da “1” a “4” (per la ripetizione a 53-56, vedi Nota 53-57).

7 Fl A: Sul terzo tempo è visibile un punto alquanto spostato verso destra sopra la nota; poiché uno staccato non ritorna mai in questa posizione nei passi analoghi, **WGV** preferisce considerarlo come una delle tante macchioline d’inchiostro accidentali presenti nella pagina, e lo omette, come fa **RI¹**. **I-Vt**, invece, lo legge come un punto.

15-19 Tr A: Le note di 15-16 e di 19 sono scritte sopra una precedente versione:

The image shows two musical staves. The first staff, labeled '15', contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The second staff, labeled '19', contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The notes in both staves are connected by beams, and there are some markings above the notes that might be stems or accents.

V potrebbe avere per un momento perso il controllo della progressione armonica, immaginando un’armonia di tonica nella prima metà di 15 e di 19, seguita da un’armonia di dominante nella seconda metà delle stesse battute, con risoluzione di tonica a 16. Inoltre, all’inizio di 18 V aveva scritto una pausa di croma, come a Cor, poi la sbiadì e scrisse il segno “~~z~~” per la ripetizione di 17.

21 Ott, Cor I, II, Cor III, IV, Tr A: In questa battuta, la prima dopo una voltata di pagina, V aveva scritto in origine in queste parti una pausa d’intero, come negli archi superiori, poi la sbiadì e introdusse la versione definitiva.

21 Timp A: L’ultima nota è mi^1 (riprodotta da **A-Wn, I-Vt** e **pRI**). Questa accordatura del Timp non è mai usata da V e non è prevista dai trattati dell’epoca. **WGV** la cambia in mi^2 , come fa **RI¹**.

22 Cassa, Cb (Vc = Cb) A: **mf** / **WGV** accetta l’indicazione dinamica per Cassa, ma modifica in **f** quella di Cb per adeguarla al livello dinamico delle altre parti. Che la differenziazione dinamica di Cassa dal resto dell’orchestra sia intenzionale è confermato dal ripetersi dell’indicazione, solo in questa parte, a 27-29.

22-29 Cassa A: Contrariamente alla sua pratica normale, in queste battute V ha notato la parte nello spazio di la^1 . Da 176 egli riprese la sua abituale notazione come do^2 , che **WGV** adotta anche per le battute precedenti. **RI¹** conserva la notazione di A.

25 Fl A: Dopo la prima croma V aveva cominciato a scrivere la parte all’ottava bassa, poi raschiò le note e scrisse “unis. 1° V.”

26 Cor I, II A: Il secondo bicordo è identico al primo, $si^3 + mi^4$ (effetto: $do^{\sharp 3} + fa^{\sharp 3}$), errore riprodotto in **I-Vt**. **WGV** corregge la nota inferiore in do^4 (effetto: re^3) come nella parallela 28, correzione già presente in **RI¹**.

26 Timp A: V aveva cominciato a scrivere il ritmo in controtempo di Cor e Tr; dopo aver notato i primi due tempi, li sbiadì e li sostituì con la versione definitiva.

28 Cb (Fg, Vc = Cb) A: In una precedente stesura la seconda e terza nota erano rispettivamente si^1 e mi^2 .

29 Ob A: In una prima stesura, poi cancellata, il secondo tempo aveva $do^{\sharp 4} + la^4$, come a Cl.

30 VI I A: Come prima nota V aveva scritto in origine una semiminima; quando la sbiadì, l’in-

chiostro umido coprì parzialmente la sottostante indicazione dinamica.

30–45, 59–75, 109–142 VI II, Vle A: Per la figura di accompagnamento V ha usato sempre la notazione abbreviata, un semiminima puntata (più avanti anche una minima) con un taglio trasversale al gambo. Data la situazione musicale, **WGV** scioglie sempre l'abbreviazione.

37 Cb (Vc = Cb) A: La nota al terzo tempo è una semiminima, mentre nell'analogia 33 vi è una croma seguita da pausa di croma. **WGV** segue **RI¹** nel dimezzare il valore a 37. **I-Vt** riproduce invece A.

37–39 VI I A: È leggibile una prima stesura, identica a 33–35, come se V avesse pensato di ripetere una terza volta la frase iniziale. L'Abbozzo concorda però con la versione definitiva.

43 VI I A: Il terzo tempo ha una semiminima. **WGV** modifica in croma e pausa di croma come nei passaggi analoghi. Il cambiamento si trova già in **RI¹**, mentre **I-Vt** e **pRI** (VI pr e VI I) hanno la semiminima.

44 Vio A: La prima nota era in origine una semiminima.

45–47 Vio **VE⁵³**: “Fra le tazze è più viva la festa . . .”.

48–49 VI II A: Una precedente versione dell'ultima nota di 48 e della prima di 49 non è più leggibile.

50 Vio A: La prima nota era in origine $do\sharp^4$.

53–57 A: A 53–56 V scrisse per esteso le parti vocali, VI I, VI II e Cb (Vc = Cb), nonché, a 53, il primo ottavo di Fl e Vle; per le altre parti numerò le battute da “1” a “4” per indicare la ripetizione di 25–28 (numerata allo stesso modo, vedi Nota 6–28). La notazione abbreviata dà però origine a diversi problemi, il principale dei quali riguarda l'armonia nella seconda metà di 53 e 55, che nelle fonti secondarie è stata interpretata in vari modi

A 53 e 55 V scrisse per Flo, D. I e T. I dei mi^4 (mi^3), senza i \sharp , che sarebbero richiesti dall'armonia se 25 e 27 fossero ripetute letteralmente. È assai improbabile che V possa aver omesso ben 6 \sharp nella stesura delle parti vocali, il momento fondamentale del processo compositivo. (L'Abbozzo, che in questo punto non include le parti vocali, non fornisce informazioni supplementari). Inoltre l'armonia di dominante rappresenta un'interpretazione musicale indubbiamente più efficace dell'esclamazione “sì” che non la triade diminuita che risulterebbe nelle parti vocali con $mi\sharp^4$ ($mi\sharp^3$). Per evitare

un urto dissonante tra parti vocali e strumentali è necessario o alterare le parti vocali, chiaramente scritte da V, aggiungendo un \sharp davanti a ogni mi^4 (mi^3), ovvero modificare le parti orchestrali nella ripetizione.

Non tutte le fonti secondarie affrontano il problema. Tra le partiture manoscritte **A-Wn** e **I-Vt** si limitano a riprodurre A, senza sciogliere l'abbreviazione delle parti strumentali; la prima partitura a stampa Ricordi, **RI¹**, scioglie alla lettera l'abbreviazione di A, conservando l'urto tra i mi^4 (mi^3) nelle parti vocali e $mi\sharp^4$ ($mi\sharp^3$) nell'orchestra. L'incongruenza è conservata anche in **pvRI¹⁻²** (copie a A-Wg, I-PAi e I-Vlevi; invece nella copia a I-Rsc le note di Flo, Cor D. I e T. I sono state cambiate in $mi\sharp^3$ ($mi\sharp^4$) a 55, mentre a 53 rimasero mi^3 (mi^4). (Nelle edizioni successive, compreso lo spartito Ricordi corrente, fu cambiato anche il mi^3 [mi^4] di 53, mentre l'ultima nota delle due battute fu ulteriormente mutata in $sol^3\sharp$ [$sol\sharp^4$] per ragioni di condotta vocale). Questa versione si trova anche nella copia di **pRI** esamina per la presente edizione, una copia che rappresenta probabilmente una tiratura tarda, dato che le lastre furono modificate in questo punto: la tiratura originale seguiva A. Altri spartiti correggono l'errore: **pvPA** aggiunge un \sharp ai mi^3 (mi^4) delle parti vocali; **pvCL** elimina i \sharp dagli accordi di accompagnamento; **pvES** in origine conservava l'urto, ma in tirature successive concorda con **pvCL** nell'eliminare i \sharp dagli accordi di accompagnamento.

WGV ritiene che V, avendo notato la ripetizione in maniera abbreviata, non si sia accorto del problema armonico che ne risultava, e, piuttosto che manomettere la notazione non ambigua delle parti vocali, preferisce modificare l'armonia originale dell'orchestra; nella ripetizione cambia perciò Cor I, II, Cor III, IV, Tr, Trn e Vle, cambiando i $mi\sharp^3$ in mi^3 , ed eliminando i $do\sharp^3$ ($do\sharp^4$). Non contrastano con questa interpretazione i mi^3 (mi^4) della melodia orchestrale, che vengono interpretati come note di passaggio.

Due ulteriori problemi riguardano Fg e Cassa:

Fg: a 53 una resa letterale della prima nota produrrebbe un la^2 , come a 25; **WGV** segue invece il modello di Cb, con la^1 .

Cassa: una ripetizione letterale di 25–28 dovrebbe includere Cassa; ma a 57, dove V scrisse tutte le parti per esteso, questa parte ha una pausa d'intero, il che fa pensare che V intendesse

escluderla dalla ripetizione. **WGV** accoglie questa interpretazione, considerato che il fenomeno si ripete più avanti (vedi nota 105–108). Invece **RI¹** include Cassa a 53–57.

57 Tr A: Sul primo tempo di questa battuta, la prima notata per esteso dopo la ripetizione, vi era in origine un bicordo, $mi^3 + sol^3$ (effetto: $sol^{\sharp 3} + si^3$); in seguito V sbiadì il bicordo e lo sostituì con la nota scritta fa^3 (effetto: la^3). La prima versione avrebbe senso nella trasposizione “in La”, di Cor III, IV, notati nel rigo immediatamente soprastante, che fu forse all’origine della momentanea confusione.

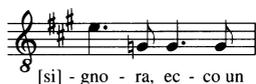
57–58 VI I A: Queste due battute ne formavano in origine una sola; è ancora in parte visibile la prima stesura, probabilmente:



Tuttavia nell’Abbozzo questo passaggio prevedeva due battute, quasi uguali alla versione definitiva.

59–61 Cb A: V scrisse una legatura dal primo tempo di 59 alla prima nota di 61, poi tracciò la legatura seguente (61–64), cominciandola sopra la fine della prima. **WGV** elimina la prima legatura ritenendola un errore, come fanno anche **I-Vt** e **RI¹**.

59–69 Gas A: In origine V aveva scritto la parte sul rigo di Bar. Nella prima stesura 62 era scritta:



Anche nella seconda stesura, scritta sul rigo giusto, le prime note di 62 e 63 erano in origine semiminime, cambiate poi in minime.

59–75, 109–141 Ob (109–115, 130–141), VI I, Vc (59–75) A: Nei passaggi di 59–75 e 109–141 V legò in genere le note della melodia in gruppi di una battuta. Qualche volta, però, egli legò mezza battuta per volta: Vc a 64 e Ob a 134–135; più spesso scrisse legature di due battute: VI I a 68–69, 70–71 (71 ha anche una legatura di una battuta), 72–73, 119–120, 133–134 e 135–136, e Ob a 139–140. Infine a VI I, 139–141, la legatura è anomala:



WGV considera il modello predominante di legature di una battuta come l’intenzione di V in tutto il passaggio, e modifica di conseguenza le varianti, come fa **pRI** (VI I).

62–65 Gas **VE⁵³**: “Ecco un altro che molto vi onora;”.

64 Cl, Fg A: L’indicazione dinamica di Cl non è chiarissima, e potrebbe essere letta **p**, come fanno **I-Vt** e **RI¹**. A Fg c’è un segno, ma troppo vago per suggerire una soluzione precisa. **WGV** interpreta il segno di Cl come **pp** (e lo estende a Fg), conformandosi alla dinamica di 57–59, che prevede **p** per la melodia e **pp** per l’accompagnamento.

68–73 VI I A: Vedi Nota 59–75, 109–141.

71 VI II A: Prima del primo bicordo, quasi sovrapposto alle note, è visibile un segno formato da due linee verticali. Se esso è di mano di V (il che non è assolutamente certo, vedi Nota 73, 75, 76–77), la sua interpretazione non è chiara. Il segno musicale più prossimo per forma sarebbe un \sharp (ma senza i trattini orizzontali), ma l’interpretazione come \sharp relativo al sol^3 sembra improbabile, tanto più che richiederebbe la precisazione di un \flat per il sol^3 della seconda parte della battuta. **WGV** preferisce considerarlo come un \flat (necessario per annullare il sol^{\sharp} in chiave), come lo interpretano **RI¹** e **pvRI¹⁻²** (seguito dagli altri spartiti). La sua forma incerta potrebbe derivare dal fatto che il segno fu forse aggiunto frettolosamente in un secondo momento rispetto alle note.

73, 75, 76–77 VI II, Cb (Vc = Cb da 76) A: I \flat mancano ai sol^3 di VI II, 73 (74–75 = 72–73) e 76 (77 = 76), mentre i sol^2 di Cb a 73 e 75 non sembrano di mano di V. In questi stessi luoghi i \flat mancano in **pRI** (anche a 71), mentre sono presenti in **RI¹** e in **pvRI¹⁻²**; ciò sembra indicare che il modello di **pRI** fu copiato prima che qualcuno aggiungesse i segni in A. In **I-Vt** i \sharp sono tutti presenti a Cb, ma mancano a VI II. Poiché le alterazioni sono comunque richieste dal contesto armonico, **WGV** le integra senza differenziazione tipografica.

74–75 Alf A: V scrisse la versione definitiva raschiandone una precedente, sembra notata in chiave di basso:



74–78 A: Oltre alle \llcorner in cima e in fondo alla pagina, V scrisse anche “cres” dentro il segno, sotto i pentagrammi a 76 e sopra a 77. **WGV** omette l’indicazione verbale, che probabilmente appartiene alla partitura scheletro.

76 Gas WGV: La punteggiatura dopo “detto”, mancante in **A** e in **VE⁵³**, è ripresa da **pvRI¹⁻²**.

78 VI I A: Al secondo tempo VI I aveva in origine un *re*³, semiminima, come a Gas.

79 VE⁵³: “un Servo accenna *che* sì” / **WGV** segue la didascalia scenica di **A**.

81 Archi WGV: L’indicazione dinamica (*p*), mancante in **A**, è ripresa da **pRI** (VI pr); **pvRI¹⁻²** e gli altri spartiti, che cercano di rendere l’indicazione “tutti”, hanno **mf**. (**I-Vt** ha *f* a Cb, lettura errata della “*t*” scritta da V per “tutti”).

85 Vle A: In origine V aveva scritto un’altra nota, forse *sol*^{#2}; poi corresse in *mi*², infine in *f*^{#2}.

85 Cb (Vc = Cb) A: V scrisse una semiminima con pausa di semiminima; **WGV** cambia il valore, un residuo della partitura scheletro, in minima come negli altri archi. **I-Vt** e **RI¹** conservano la discrepanza.

85–86 Coro pRI: “ben diceste le *mie* segrete” / Questo errore è dovuto una cattiva lettura della scrittura di V durante la preparazione delle parti (vedi anche Note 87–89 e 313–314).

86 Flo, Alf (Gas = Alf) A: La prima nota di entrambe le parti era in origine diversa, forse *la*³ (*la*²).

87 Bar A: La prima nota era in origine una minima; in seguito V la sbiadì e scrisse accanto ad essa la semiminima.

87–89 Voci A: “*cura* sempre l’amico licor” / Si tratta di un errore di V, provocato da “*cure*” nel verso precedente, che è stato ripreso da **I-Vt** e da **pRI** (un indizio del fatto che questa fonte potrebbe essere stata preparata da **A**). **WGV** segue la lezione di **VE⁵³**, “*fuga*”, seguita anche da **RI¹** e **pvRI¹⁻²**.

88 Alf A: La prima nota era in origine scritta come *fa*^{#2}.

88 Bar, Cb (Vc = Cb) A: Il terzo tempo aveva in origine *fa*^{#2} a Bar e *la*¹ a Cb. Vi è anche una correzione illeggibile al secondo tempo di VI I.

89–107 A: V scrisse per esteso solo la melodia a Fl in tutto il passaggio, il basso armonico a Cimb, 89–105, e a Cb (Vc = Cb), 89–91 e 105–107, VI I, VI II e Vle a 89, nonché gli ultimi due tempi di VI I a 107 (vedi Nota 107).

Per il resto dell’orchestra annotò “dall’A al B” per indicare la ripetizione da 6 (segnato “A”) a 24 (segnato “B”).

95 Fl A: V corresse una precedente stesura della seconda metà della battuta, ma la prima versione è illeggibile.

105–108 Voci A: La ripetizione del verso “È al convito che s’apre ogni cor”, cantato la prima volta da Vio a 83–85 e non prevista da **VE⁵³**, è un’interpolazione di V, forse frutto di un ripensamento: in origine V aveva continuato la precedente didascalia scenica con le parole “Flora ed il Marchese” fino a 105, e al margine seguente; poi, per fare spazio alle parti vocali a 105, raschiò queste parole e le riscrisse prima di 105.

105–108 Cassa A: A 108, dopo la ripetizione (vedi Note 6–28 e 53–57), V scrisse per esteso tutte le parti, ma senza alcuna indicazione di partecipazione di Cassa. Come nella parallela 57, la notazione suggerisce che la parte dovrebbe tacere nelle precedenti tre battute. Qui, come a 53–57, **RI¹** introduce Cassa.

106 Gas A: In questa battuta, la prima dopo una voltata di pagina, V aveva scritto la prima nota come *mi*³, come a Alf, poi la cancellò e scrisse *do*^{#3}.

107 Ott, Ob, Cl, VI II A: In quest’ultima battuta della ripetizione (vedi Nota 89–107) V notò gli ultimi due tempi di Fl e VI I in maniera differente, ma non corresse le altre parti melodiche. **WGV** modifica le parti divergenti sul modello di Fl e VI I. **I-Vt** segue **A**; la soluzione di **RI¹** concorda fondamentalmente con quella di **WGV**, ma **RI¹** legge erroneamente la penultima nota di VI I (VI II deriva da VI I) come *mi*⁵.

108 Cb (Vc = Cb) A: Al primo tempo V scrisse una semiminima, un residuo della partitura scheletro. **WGV** la cambia in croma e pausa di croma, come nelle altre parti strumentali.

109–115 VE⁵³, RI¹: In **VE⁵³** la didascalia scenica termina: “V’ha un momento di silenzio; frattanto passano i piatti, e Viol. e Gast. parlano sottovoce tra loro, poi:”. **RI¹** ha il testo di **A**, ma con una parola in più: “(Gastone parla piano a Violetta, poi *dice*)”.

111–114 Cb (Vc = Cb) A: La legatura termina al terzo tempo di 114. **WGV** la fa terminare al primo tempo di 114, come **RI¹** e **pvRI¹⁻²**, seguendo il fraseggio di V nelle battute simili 118–121 e 125–128 (dove però 120 e 127 sono l’ultima battuta delle pagine rispettive).

114 Cl A: V aveva cominciato a scrivere un bicordo, *sol*³ + *si*³, valore di breve, forse pensando di raddoppiare Fg, poi lo cancellò.

116 (117 = 116) Cb (Vc = Cb) A: La seconda metà della battuta era in origine uguale alla prima metà; successivamente V sbiadì la notazione e scrisse la pausa di minima.

118 Vio A: È visibile una precedente stesura:



118-120 Cb (Vc = Cb) A: È visibile una prima stesura, pesantemente erasa, di queste battute, probabilmente una ripetizione di 111-113.

119-120 VI I A: Vedi Nota 59-75, 109-141.

124 Vio A: L'indicazione "ad Alfredo" è in realtà scritta a 127; **WGV** la colloca all'inizio della frase di Vio, seguendo **RI**¹ e **pvRI**¹⁻².

124 Gas A: In **VE**⁵³ le parole "Non v'inganno" sono erroneamente attribuite a Alf. V aveva iniziato a scrivere una versione leggermente differente, che cambiò prima di scrivere le parole:



125-126 Cb (Vc = Cb) A: In origine le prime tre note erano scritte un'ottava sotto.

127 Alf A: V aveva scritto in origine la seguente versione, corretta prima di scrivere le parole:



128 VI II A: È visibile una prima versione, poi cancellata:



128-129 Vio A-Wn, I-Mc, **RI**¹: "La mia grazia vi rendo". / La forma della "e" di V in A si presta ad una lettura errata. Il fatto che l'errore si ritrovi nelle tre fonti potrebbe indicare un loro collegamento (vedi Parte prima, Fonti).

129 Cb (Vc = Cb) A: Al primo tempo V scrisse una semiminima. **WGV** la considera un residuo della partitura scheletro, e la modifica in croma e pausa di croma come a VI II e Vle.

130-131, 137-138 VI II, Vle A:



WGV ritiene errato il ritmo del terzo tempo, e lo modifica secondo il modello prevalente quando il basso ha una sola nota per battuta (cfr. 59-60, 66-67, 109-110, 116-117, 123-124). La stessa modificazione si trova nella parte della mano sinistra in **pvRI**¹⁻² (e negli spartiti derivati); **I-Vt** e hanno invece il segno di ripetizione "Z" al terzo e quarto tempo, e seguono perciò A.

132 VI II A: Le fonti secondarie non aggiungono un *b* alla *la*² nella seconda metà della battuta, ma esso è chiaramente necessario. A 139 (vedi Nota) V ha evitato il problema.

133 VI I A: La seconda nota era in origine *re*³ (forse con un # non scritto).

133-136 VI I A: Vedi Nota 59-75, 109-141.

139 VI II A: La seconda metà della battuta aveva in origine il bicordo *la*² + *fa*³, come a 132; successivamente V lo eliminò e lo sostituì con la versione definitiva.

139-141 Ob, VI I A: Vedi Nota 59-75, 109-141.

140 Ob A: In origine le prime 3 note erano *re*⁴ - *do*⁴ - *re*⁴. Forse V aveva iniziato per errore a ripetere 139.

140-143 Flo **VE**⁵³: "Meglio fora se avesse taciuto" / Le fonti contemporanee seguono la lezione di A.

143 Cor I, II, A: All'inizio della battuta V aveva scritto in origine una pausa di croma (come a Cor III, IV), poi la sbiadì e la sostituì con la pausa di semibreve.

143-146 Cor I, II, Vle, A: In origine V aveva scritto a Vle:



A 144 egli ha eraso e corretto anche Cor I, II, che probabilmente raddoppiava Vle.

146-147 Flo **VE**⁵³: "simpatico gli è".

148 Trn A: Al primo tempo V aveva scritto un *do*², croma, subito sbiadito.

148 Vle A: Il primo tempo è stato eraso e corretto (gli altri tempi hanno il segno di ripetizione "Z"). Probabilmente V aveva ripetuto la versione originaria di 144 (vedi Nota 143-146).

149 Coro A: V tracciò all'inizio della battuta una graffa (riprodotta in **I-Vt**), come per iniziare una parte per Coro, che però non entra fino a 156.

150-151 Fonti: In A l'inizio del crescendo non è del tutto chiaro, e ha prodotto interpretazioni

diverse nelle fonti secondarie. In **A V** scrisse “cres” con chiarezza sopra i pentagrammi all’inizio di 151, mentre sotto i pentagrammi ne scrisse un altro assai più frettolosamente al terzo tempo di 150, seguito da una linea di continuazione orizzontale. Tra le fonti secondarie, il crescendo si trova nella seconda posizione in **I-Vt** (sotto i pentagrammi) e **pRI** (VI pr); **RI**¹ ha l’indicazione a VI I già al secondo tempo di 149, Cb al terzo tempo di 150, poi a tutte le parti a 152, mentre in **pvRI**¹⁻² essa è spostata all’inizio della nuova frase a 152 (interpretazione perpetuata nel materiale esecutivo corrente). **WGV** fa iniziare il crescendo dal terzo tempo di 150.

153–154, 157–158 VI I A: I \natural al primo tempo di 153 e 157 e prima della seconda nota di 154 non sono di mano di V. Essi potrebbero essere stati scritti dal copista di **I-Vt**, dove sono presenti segni apparentemente della stessa mano.

156–157 Vle A: È visibile una precedente versione, in cui i bicordi hanno la nota superiore della versione definitiva collocata un’ottava sotto ($do\sharp^3$ a 156 e $si\flat^2$ a 157).

157 Vc A: Il terzo tempo ha una semiminima. **WGV** dimezza il valore, come nelle altre parti melodiche.

159 Bar A: In origine V aveva scritto re^2 , poi sostituito con re^3 .

159 Tr A: I doppi gambi si trovano solo al terzo e quarto tempo, ma chiaramente V desiderava l’esecuzione “a 2” per tutta la battuta, come nella parallela 161, dove i doppi gambi sono scritti sempre.

159, 161 Orch **I-Vt**, **RI**¹: Queste fonti hanno punti di staccato sulle crome del secondo e quarto tempo, una lezione che è sopravvissuta nel materiale esecutivo corrente. **WGV** non prende in considerazione questa articolazione, in quanto essa non ha fondamento in **A**.

159–161 Gas **VE**⁵³: “O barone, nè [sic] un verso, un viva”.

160, 162 Cor I, II, Cor III, IV, Tr **WGV**: Le indicazioni delle nuove trasposizioni per Cor II, IV a 160 e per Cor I, II e Tr a 162 anticipano le indicazioni scritte da V prima di 176.

163 Gas A: In origine V aveva scritto una pausa di croma, poi sbiadita, all’inizio del quarto tempo.

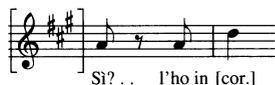
163 Archi A: V non ha scritto indicazioni dinamiche. **WGV** aggiunge (*f*), riprendendolo da **pRI** (VI pr).

165–172 Archi A: V ha scritto legature diradate e irregolari, che compaiono solo a Vle e Cb (Vc = Cb), e che hanno dato origine a interpretazioni diverse nelle fonti secondarie. Vle ha in **A** solo una legatura, dal terzo tempo di 165 all’inizio di 167, Cb ne ha diverse: dal terzo tempo di 165 fino a poco oltre la stanghetta di 166, dal primo tempo di 167 (ultima battuta di un verso) fino alla stanghetta di chiusura, dal primo tempo di 168 al primo tempo di 171, e dal primo tempo di 171 alla pausa di semiminima di 172 (secondo tempo). Nel complesso, queste legature danno l’impressione che V volesse abbracciare in un’unica legatura tutto il passaggio, un modello seguito dal VI pr di **pRI** (mentre VI I non ha legature). **WGV** segue questa interpretazione per Cb (e Vc), mentre assume la legatura di Vle come modello per gli archi superiori, dove le note ripetute a 167, 169 e 171 non permettono l’uso di un’unica legatura per tutto il passaggio.

166 Alf A: La terza nota era in origine la^2 .

167–169 Gas **VE**⁵³: “E non se’ tu maestro?”.

172–173 Alf A: La versione definitiva del quarto tempo di 172 è sovrapposta a una precedente versione erasa, quasi certamente adattata alle parole di **VE**⁵³: “Sì? . . . L’ho in cor”. Questo è il testo che si trova nell’Abbozzo, dove si legge:



174 Mar A: In origine vi era una pausa di semiminima al quarto tempo.

175 Alf A: Per errore V aveva iniziato a scrivere la parte di Gas su questo rigo, poi la sbiadì.

176 A: I **ff** sono scritti con penna e inchiostro diversi dal resto della pagina (vedi la descrizione di **A** nella Parte Prima, Fonti), e furono aggiunti probabilmente in un secondo tempo, ma sono presenti in tutte le fonti secondarie.

179–181 Cb (Vc = Cb) A: Sono visibili le tracce di una precedente versione erasa, non più decifrabile.

182 A: L’indicazione di tempo “Allegretto” sopra i pentagrammi è scritta con penna e inchiostro diversi dal resto della pagina (e dall’indicazione sotto i pentagrammi), e fu aggiunta probabilmente in un secondo tempo.

182–201 Vc A: In origine V voleva che Vc raddoppiasse Cb: di traverso alla stanghetta

182/183 egli tracciò il segno che di solito indica l'accoppiamento ("∕"), e continuò a scrivere il segno dopo la voltata di pagina (191–199) e all'inizio del recto seguente (200–201). Non è chiaro quando V introdusse la parte di Vc a 182–190, che raddoppia la melodia di 183–190, ma omise di continuarla dopo la voltata di pagina. Non ha senso che Vc abbandoni la melodia principale dopo 190, eppure il segno è stato interpretato alla lettera dalla maggior parte delle fonti secondarie (A-Wn, I-Nc, RI¹, che precisa addirittura "coi bassi", pRI); I-Mc ha "col 1° V°". WGV accoglie l'interpretazione di I-Vt: "col Fag[otto]".

182–202 A: All'inizio del Brindisi l'unica indicazione dinamica è **p** a Cor I, II e Cimb. Per gli strumenti che eseguono la melodia vi sono le seguenti indicazioni: **ppp** al secondo tempo di 190, **f** alla stanghetta di 193/194, **ppp** al secondo tempo di 200. Queste dinamiche sono scritte con penna e inchiostro diversi dal resto del passaggio, e furono probabilmente aggiunte in un secondo tempo. WGV segue pRI (VI pr) e pvRI¹⁻² nell'estendere il **f** alle parti melodiche di 183; si ottiene così la successione di quattro semifrasi con dinamiche alternate, su un accompagnamento di livello dinamico ridotto e costante. (Si noti però che I-Vt e pvRI¹⁻² estendono il **f** anche all'accompagnamento a 182). Per una situazione analoga si veda l'inizio della Canzone "La donna è mobile" in *Rigoletto*, WGV, Serie I, vol. 17, p. 259 sgg., e anche la tav. 4, e le relative Note critiche.

È sottinteso che il **ppp** non va inteso in senso assoluto, ma relativamente al **f**, e quindi che il livello dinamico non dovrebbe scendere al disotto del **p** dell'accompagnamento.

185–186 Fl A: Oltre ai punti di staccato V scrisse accenti sotto la seconda e terza nota delle due battute; poiché essi non compaiono più in posizione analoga, WGV li elimina.

187–189, 197–199, 208–210, 218–220, 244–246, 262–264, 272–274, 298–300, 308–310, 318–320, 343–345, 353–355 A: Il modo in cui V ha trattato le indicazioni dinamiche e di articolazione delle parti melodiche nelle tre battute centrali del motivo principale del Brindisi varia nel corso delle dodici volte in cui esso si ripresenta, e varia anche tra le parti strumentali e quelle vocali. I tre problemi principali riguardano la presenza o l'assenza dei seguenti segni: a) un crescendo iniziale e la sua lunghezza;

b) un > o una >>> nella seconda battuta, e la lunghezza della seconda; c) una >>> nella terza battuta.

Vi sono solo tre casi in cui una <<<, o un "cres.", comincia alla prima battuta. I primi due (187–189 e 197–199) sono collegati fra loro:

187–189: A VI I (VI II = 8^a VI I) V aveva scritto dapprima:



Più tardi, usando penna e inchiostro diversi, V sovrappose alla >>> una continuazione della <<< fino all'inizio di 189. La versione più antica fu copiata in I-Vt, pRI (VI pr) e pvRI¹⁻², che hanno <<< a 187 e >>> a 188. RI¹, da parte sua, non ha >>> a 188, ma ha una <<< da 187 alla fine di 189, e dunque l'incisione deve essere stata fatta dopo che V aveva effettuato la modifica in A. 197–199: Fl (Ob, Cl = 8^a Fl) ha una <<< dall'inizio di 197 al primo tempo di 198, poi >>> per tutta 199, mentre VI I (VI II = VI I) ha una >>> (o un grande >) a 198.

WGV adotta per tutte le parti melodiche la <<< a 187–188 e 197–198, e, prendendo a modello la >>> di Fl a 199, sposta a 189 e 199 le >>> di VI I a 188 e 198.

Il terzo caso, verso la fine del Brindisi, richiede un trattamento differente:

353–355: A 353 V scrisse "cres." a Fl, Cor III, IV, Cimb e VI I (Fl, Ott = VI I, Ob, Cl, VI II = 8^a VI I); a VI I tracciò dopo l'indicazione anche una linea di continuazione fino al secondo tempo di 355. A 354, Vio, vi è un >, e a VI I un > molto largo (che può essere facilmente letto come una >>>); a Cb, 354 (Fg, Trn, Vc = Cb) V scrisse "cres.". Concordando con tutte le fonti secondarie, WGV conserva lo > di V a 354, nell'ambito del crescendo generale, trattando questo passaggio, che porta alla conclusione del Brindisi, in maniera differente dai due all'inizio del movimento. Per quanto riguarda il "cres" di Cb a 354, WGV lo arretra a 353, come fa I-Vt.

Le restanti nove occorrenze di questo gruppo di tre battute sono equamente divise tra le tre sezioni principali del movimento. In ciascuna di esse il modo in cui V ha trattato dinamiche e articolazione è differente.

208–210, 218–220, 244–246: Nella sezione per Alf solo, l'unico segno compare nella terza esposizione del motivo, dove Alf ha un > a 245 e VI I una \rightrightarrows da 245 alla fine di 246. **WGV** segue le indicazioni di V, ed estende la \rightrightarrows di VI I alle parti strumentali parallele.

262–264, 272–274, 298–300: V ha trattato l'analogia sezione per Vio sola in maniera un po' diversa, scrivendo un grande > (o \rightrightarrows) per la solista a 263, e un > più piccolo a 273. Tutte le fonti secondarie hanno accenti in entrambe le battute, e **WGV** accetta questa interpretazione. A 299, d'altra parte, non vi è > per Vio, in corrispondenza con quello di Alf a 245, sebbene le parti melodiche dell'orchestra, che suonano una ripetizione della sezione precedente (vedi Nota 259–302) abbiano la stessa \rightrightarrows a 299–300 e a 245–246. Mentre **RI**¹ estende lo > a Vio, 299, **WGV** segue **A** e lo omette.

308–310, 318–320, 343–345: Per le due esposizioni "tutti" del motivo V ha scritto accenti nelle parti vocali a 309 (Flo) e 319 (Flo, Gas, Bar [Dot e Mar = Bar] e Coro D.), come pure a VI I (Fl, Ott, Ob, Cl derivati da VI I) e Tr a 309 e 319. A Tr, 309, e VI I, 319, il segno sembra però piuttosto una \rightrightarrows che oltrepassa la stanghetta della battuta successiva. **WGV** interpreta le ultime due indicazioni come accenti, come fanno tutte le fonti secondarie. Infine, a 343–345, per l'esposizione più sommassa che precede il crescendo finale, l'unico segno si trova a Vio, dove V ha scritto una \rightrightarrows da 344 all'inizio di 345, che **WGV** estende anche ad Alf.

187–190, 197–200 A: A 187–190, 197–200, V aveva scritto in origine legature per VI I (VI II = 8^a VI I) e Vc che cominciavano a 187 e oltrepassavano di poco la stanghetta di 188. In seguito estese la legatura di Vc in modo che essa comprende chiaramente la nota di 188. **WGV** accetta la legatura più lunga e la usa anche a 197–198, dove le legature di V per Fg e VI I potrebbero essere interpretate come appartenenti a 197 sola ovvero a 197–198. In passaggi simili nel resto del Brindisi, però, le legature sono sempre limitate alla prima battuta della figurazione, come avviene nelle parti vocali parallele. **WGV** non estende ulteriormente le legature.

Vi è anche una legatura a Vc da 188 al battere di 190. Poiché l'assoluta maggioranza delle

legature strumentali di V per questa figurazione (comprese quelle di 189–190 a Fl [Ob, Cl = 8^a Fl] e VI I) comincia dalla seconda delle due note legate, **WGV** adotta questo modello per Vc a 189–190. (Vedi anche Nota 245–247).

191–201 Vc **WGV**: Vedi Nota 182–201.

200 Ott A: V aveva cominciato a scrivere la parte una terza sotto, poi la corresse come in **WGV**.

204–210 Alf **VE**⁵³: "Libiam ne' lieti calici" / V ha aggiunto la "o" finale a "libiamo", che modifica la struttura metrica del verso.

212–214 Alf A: "infiori". **WGV** accetta la rima corretta "infiora" da **VE**⁵³, come fanno **RI**¹ e **pvRI**¹⁻²; **I-Vt** e **pRI** (VI pr) seguono invece A.

217–218 Alf A: La legatura che inizia a 217 oltrepassa la stanghetta di 217/218. **WGV** la restringe a 217, come fanno **pvRI**¹⁻² e le altre fonti contemporanee.

224–226 Alf A: L'anacrusi di 224 cade alla fine di un recto. Nel verso successivo V tracciò l'inizio della lunga legatura come se fosse la continuazione dalla battuta precedente, 224, che però non ha legatura. **WGV** segue **RI**¹ e **pvRI**¹⁻², e fa iniziare la legatura dal terzo tempo di 224. In A la fine di questa legatura lunga va a coprire un'altra legatura più corta sul secondo e terzo tempo di 226, e fu probabilmente aggiunta dopo questa. **WGV** conserva entrambi i segni.

228 VI I A: In origine la nota sul primo tempo era *sib*³, quasi certamente per un errore di V.

233–234, 236 Cb (Vc = Cb) A: In origine V aveva scritto *mib*² a 233, il segno di ripetizione della battuta precedente ("v") a 234 e *la*¹ a 236.

240–257 A: In **VE**⁵³ i versi "Libiamo; amor fra i calici / Più caldi baci avrà." sono attribuiti a "Tutti"; V li ha fatti cantare prima a Alf solo, poi alle altre voci. A 244–246 V ha scritto "fra calici", ma a 252–254 "tra calici". **WGV** accoglie la forma usata a 244, ma aggiunge l'apostrofo per segnalare l'elisione dell'articolo. Le fonti secondarie si comportano in maniera incoerente: **pvRI**¹⁻² ha "fra i" a 244, ma "fra" a 252; **RI**¹ ha "fra" a 244, ma "tra" a 252; **pRI** (Coro) ha "tra" a 252; **I-Vt** riproduce A.

245–247 VI I A: La legatura comincia a 245 e continua, dopo l'ultima nota di 246, verso la stanghetta di 246/247. **WGV** accetta la legatura più lunga, che corrisponde all'uso che V fa in

queste battute di una \rhd più lunga. (Vedi anche Nota 187–190, 197–200).

249 Flo A: In questa parte, forse scritta per prima, V tracciò un segno che sembra una \rhd sopra la nota, ma in tutte le altre parti il segno è chiaramente \gt , che **WGV** adotta anche per Flo.

249 Vle A: In origine V aveva scritto al primo tempo il bicordo $re^3 + fa^3$.

249–251, 253–255 VI I A: Nella seconda esposizione della frase la legatura comincia al secondo tempo di 253. **WGV** la fa iniziare solo a 254, seguendo il modello di 250–251, come fa **pRI** (VI I).

249–257 **WGV**: L'indicazione dinamica (f) a 249 e 253 è ripresa da **pvRI**^{1–2}.

250 Timp A: In origine le tre crome avevano un unico tratto di collegamento, successivamente V aggiunse una codetta separata alla prima croma (modello usato anche a 254).

254 VI II A: In origine la seconda nota era re^3 .

254–255 Flo A: La legatura oltrepassa la stanghetta di 254/255 e termina subito prima della prima nota di 255. **WGV** adotta il modello di una battuta della parallela 250 (Flo e Cor T. e B.), come fanno **RI**¹ e **pvRI**^{1–2}.

255–256 VI I A: La prima croma è collegata con le quattro semicrome seguenti. **WGV** la separa, come in tutte le altre parti qui, e come fece lo stesso V nelle analoghe 251–252.

256 Voci A: L'acciacatura è presente solo a Flo; **WGV** la estende alle altre voci sul modello di 255 (anche se essa manca in tutte le voci a 251–252), come fanno **pvCL**, **pvES** e **pvPA**. **RI**¹ e **pvRI**^{1–2} estendono l'acciacatura solo a Gas a 256.

257 VI I, Cb (Vc = Cb) A: Le due note sono collegate. **WGV** le separa sul modello delle altre parti.

258–259 Timp **WGV**: La nuova accordatura anti-cipa quella implicita nella notazione di V a 303–323.

258–268 Vio A: In origine V aveva scritto sotto la musica parole diverse, non più decifrabili. La prima parola (a 258) era “Fra”, ed è restato un “vo’” non eraso all’inizio di 265. Una possibile lettura della prima versione sarebbe: “Fra voi, fra voi dividere vo’ il tempo mio giocondo”.

259–302 A: V scrisse per esteso solo la parte di Vio; per l’orchestra egli scrisse “dal A al B”

per indicare la ripetizione da 205 (segnata “A”) a 248 (segnata “B”).

261 Vio **Fonti**: In A V scrisse “voi” sotto il primo ottavo, seguito da un trattino sotto la seconda nota, ma non collegò le due crome. In **RI**¹ e **pvRI**^{1–2} la parola è divisa tra le due note come un bisillabo, interpretazione adottata da **WGV**.

263 Vio A: Vedi Nota 187–189 ecc.

265 Vio A: Le quattro semicrome sono tutte collegate, forse in relazione al testo primitivo (vedi Nota 258–268). **WGV** le separa in due coppie di semicrome, sul modello di **RI**¹ e **pvRI**^{1–2}, per adattarle alle due sillabe del testo definitivo.

272 Vio A: Le prime due note sono collegate, anche se V ha chiaramente diviso le due sillabe del testo sotto le due note. **RI**¹ e **pvRI**^{1–2} hanno note separate, una soluzione seguita anche da **WGV**.

277 Vio A: In origine V aveva scritto una semiminima seguita da pausa di croma.

286–287 Vio **VE**⁵³: “è fior”.

294–303 Vio **VE**⁵³: I versi “Godiam . . . c’invita un fervido / Accento lusinghier” sono attribuiti a “Tutti”.

303 Cor D. A: Solo in questa parte vi è una \rhd sul secondo e terzo tempo. **WGV** la sostituisce con \ll fino alla fine di 304.

303–306 A: A partire da 249 V scrisse Flo sul rigo di Vio, immediatamente sopra quello giusto; all’entrata di Vio a 258 egli fu obbligato a notare la sua parte sul rigo ancora più in alto, in precedenza vuoto, e conservò questa posizione per Vio fino a 303. A 303–306 egli cominciò di nuovo a notare Flo sul rigo di Vio, saltò un rigo, e scrisse Gas sul rigo di Alf. Infine, accortosi dell’errore, sbiadì la parte di Gas, raschiò quella di Flo, e ricopiò le due parti sui pentagrammi corretti.

303–310 Voci **VE**⁵³: “Godiam . . . la tazza e il cantico” / V aggiunse l’esclamazione “Ah!”, e modificò la prima parola in “Godiamo . . .”.

303–323 Fl, Ott A: Fl è scritto per esteso solo a 303–305; da 306 a 322 V indicò “8^a [alta] V^o”. Per Ott, a 303–322 egli prescrisse che la parte suoni “unis.” con Fl. Normalmente V intende l’unisono *scritto*, con effetto all’ottava superiore; ciò sembra confermato dal fatto che le note di risoluzione, scritte esplicitamente a 323, sono identiche per Fl e Ott. **pRI** conferma questa lettura (mentre **I-Vt** e **RI**¹ riproducono letteralmente la notazione di A).

La notazione di 303–322 colloca la melodia di Fl e Ott un’ottava sopra VI I, tuttavia la nota di risoluzione a 323 è scritta *mi^b4*, all’unisono con VI I. È probabile che V si sia sbagliato circa il registro della parte al termine di un passaggio in cui essa non è scritta esplicitamente, piuttosto che all’inizio del passaggio stesso, tuttavia non è facile interpretare la sua intenzione. Se accettiamo la notazione un’ottava sopra VI I, ne risulta una tessitura estremamente acuta, specialmente per Ott, fino al *do*⁷ (nota reale); tale suono non è impossibile secondo i trattati di strumentazione dell’Ottocento, ma quello di Berlioz, fra gli altri, mette in guardia circa questo suono sovracuto di Fl e Ott. Data l’ambiguità della notazione di A, gli esecutori moderni sono legittimati ad eseguire la melodia un’ottava sotto a partire dal terzo tempo di 304.

304–323 Ob, Cl A: Ob è notato per esteso a 304–306 e 323, per 307–322 V ha annotato “unis. 1° V^o”; Cl è notato per esteso solo a 323, mentre le battute precedenti sono notate “unis” con Ob. In queste battute l’unica nota con doppio gambo che giustifica l’indicazione “a 2” in **WGV** è l’ultima di 304, Ob: V ha scritto Ob a 305–306 e Cl a 323 con un solo gambo.

309 Tr A: Vedi Nota 187–189 ecc.

311 Vc A: Le quattro semicrome sono collegate in due coppie. **WGV** le unisce con un tratto di collegamento unico sul modello delle altre parti strumentali.

311, 312, 321 Gas, Coro A: Un’unica legatura comprende il secondo e terzo tempo in tutte le parti di Coro a 311, in Coro D. e B. a 312, e in Gas e Coro B. a 321. **WGV** preferisce per le parti vocali il modello prevalente in questo passaggio, con una legatura per ogni tempo.

311–312, 346–347 Voci **VE**⁵³: “le notti abbellata”.

313–314 Coro **pRI**: “viso” / È questo un altro errore di lettura della grafia di V, simile a quello a 87–88, che di nuovo sembra indicare che **pRI** furono preparate direttamente da A.

319–320 VI I (Fl, Ott = 8^a VI I, Ob, Cl = VI I) A: Vedi Nota 187–189 ecc.

320–323 Tutti **VE**⁵³: “ne scopra il nuovo di”.

323 Fl, Ott A: Vedi Nota 303–323.

323 Timp **WGV**: Il cambiamento di accordatura anticipa quello scritto da V a 340–374.

323 Vc A: V scrisse una semiminima seguita da pausa di croma, come nelle parti vocali; in fase di orchestrazione egli scrisse per le altre

parti strumentali una croma seguita da due pause di croma. **WGV** considera questa l’intenzione finale di V per l’orchestra, e la adotta per tutte le parti strumentali, ma accetta la versione di A per le parti vocali.

323–327 Vio, Cb A: In origine queste cinque battute erano sei, secondo la seguente versione (vedi anche Tav. 1):

The image shows a musical score for Violin (Vio.) and Cello/Double Bass (Vc. e Cb.). It consists of two systems of staves. The first system includes measures 323, 323a, and 324. The second system includes measures 325, 326, and 327. The Violin part is in treble clef, and the Cello/Double Bass part is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics "La vi - ta è nel tri - pu - dio..." are written below the notes. There are some annotations in the score, such as a double bar line with a slash between 324 and 325, and a bracket under measure 325.

Successivamente V riunì in una sola le battute 323 e 323a della parte di Vio, spostando a 323 le pause di croma di 323a. Per adattare il basso alla nuova versione cancellò la battuta 325 originale, in modo che 323a divenne 324 e 324 divenne 325; per chiarire lo spostamento in avanti delle due battute egli sbarrò le stanghette già tracciate nei righe tra Vio e Cb a 324–327. A 328, sotto Cb, scrisse “a loco” per indicare il ritorno all’allineamento regolare tra canto e basso (in realtà già avvenuto a 327). Infine ripassò la stanghetta di battuta che precede 325, prolungandola fino al fondo della pagina e terminandola con un angolo, evidentemente per segnalare l’inizio della ripetizione di 16 battute dell’accompagnamento (vedi Nota 324–339). (Quest’ultima precisazione, scritta a lapis, potrebbe non essere di mano di V, ma questo non cambia l’interpretazione del contesto).

La versione definitiva compare già nell’Abbozzo, sia pure con le parti di soprano e tenore invertite. In A V introdusse una battuta in più, per errore o per ripensamento, ma cambiò di nuovo idea dopo che era già iniziata la redazione di **I-Vt**, che infatti non riporta la correzione. La versione definitiva, adottata da **WGV**, compare invece in tutte le fonti antiche manoscritte (**A-Wn** — dove però la battuta soppressa fu in seguito ripristinata —, **I-Mc**, **I-Nc**) e a stampa (**RI**¹, **pvR**¹⁻² [copie a A-Wgm e I-PAi],

pvBL, pvCL, pvES, pvPA). Ma in una successiva ristampa di **pvRI¹⁻²** (copia a I-Rsc) la battuta soppressa da V fu ripristinata, in quanto si reputò un errore l'alterazione della quadratura ritmica che ne risultava. Questa lezione, che contraddice la chiara intenzione di V, è sopravvissuta in tutto il materiale corrente.

Per quanto riguarda **pRI**, la stampa originale corrispondeva ad **A** (Ob, per esempio, prescrive "16" battute di attesa dopo 323); successivamente la battuta soppressa fu ripristinata aggiungendo un segno di ritornello a 323 nelle parti degli archi, dividendo in due la stessa battuta in Cl e Fg, e cambiando in "17" il numero delle battute d'aspetto nelle restanti parti. Nella parte di VI pr di **pRI**, forse stampata più tardi, la battuta inserita era presente fin dall'inizio.

324-339 A: V scrisse per esteso solo Vio, Alf, e Cb (Vc = Cb); per il resto dell'orchestra scrisse "Dal [segno] al [segno]". Immediatamente sotto questa istruzione è stata aggiunta, forse da altra mano, la precisazione: "Battute 16", per chiarire la nuova situazione intervenuta colla correzione di V (vedi Nota 323-327). In origine, infatti, il primo segno si trovava a 224, e le battute da ripetere erano 17. Successivamente V erase il segno e lo riscrisse a 225, per adattarlo alla revisione, una prova ulteriore che la versione più breve di 323-327 è quella definitiva.

325 Cb (Vc = Cb) **A**: La correzione di V a 323-327 (vedi Nota) produce qui un sol^2 , invece del mib^2 della corrispondente 226. V potrebbe aver voluto cambiare la posizione dell'accordo perché anche 323-324 sono sull'accordo di Mib , mentre nella prima esposizione 223-224 erano sul Sib .

326 VI I A: Vio non anticipa qui la risoluzione dell'appoggiatura (come Alf nella corrispondente 227), mentre VI I dovrebbero farlo nell'ambito della ripetizione non notata di 225-240 (vedi Nota 324-339). **WGV** segue l'interpretazione di **pvRI¹⁻²** e degli altri spartiti, in cui la parte del pianoforte a 326 è modificata per adattarla a Vio. Invece le altre fonti contemporanee (partiture e parti orchestrali) sciolgono alla lettera le istruzioni di V per la ripresa non notata della parte orchestrale.

327-331 Alf A: Per errore V aveva in origine scritto la parte sul pentagramma di Flo.

339 Cb (Vc = Cb): In origine V aveva scritto do^2 (solo la testa), poi corresse in fa^2 . **I-Vt**

segue **A**, mentre molte altre fonti secondarie (**A-Wn, RI¹, pRI, pvRI¹⁻², pvBL, pvCL, pvES e pvPA**) hanno do^2 , modificazione evidentemente introdotta per analogia con 240; questa lettura errata è rimasta nel materiale corrente. Inoltre, data la differenza tra 340 e 241, **WGV** elimina a 339-340 le legature dei fiati che si trovavano tra 240 e 241.

340 Vio A: V corresse la nota, ma il segno originale era certamente un re^4 scritto troppo basso. Inoltre il segno dinamico è abbastanza lungo, e sembra una > . Dato il contesto, **WGV** lo interpreta come $>$.

340 Fg A: V scrisse "coi Bassi", poi lo eliminò e lo sostituì col segno " > ", che ha lo stesso significato.

340 Tr A: Al primo tempo V aveva scritto in origine la testa di un sol^3 (effetto: sib^3), poi la sbiadì e scrisse il bicoord definitivo.

343-347 Flo, Bar (Dot, Mar = Bar), Coro T. **A**: In origine V aveva scritto una diversa disposizione del testo (che manca a Gas, Coro D. e B.): c'era una quarta ripetizione di "godiamo" a 343-344, e le parole successive "la tazza e il cantico la notte ab-[bella]" erano spostate di una battuta in avanti rispetto alla versione finale. La correzione fu effettuata prima di passare al f. 29^v, dove la prima battuta (347) ha il testo definitivo, senza correzioni.

346 Coro T. A: V aveva cominciato a scrivere i bicorni come $do^3 + mib^3$, poi li sbiadì e scrisse la versione definitiva.

347 Vio, Alf A: Le quattro semicrome sono collegate. **WGV** le separa in due coppie per analogia con 312; la modifica compare già in **RI¹**.

348-351 Flo, Bar (Dot, Mar = Bar), Coro T. **A**: Questa ulteriore ripetizione di "godiamo" prima dei versi finali del Brindisi ("in questo paradiso ne scopra il nuovo di") non è prevista da **VE⁵³**.

351 Vio, Alf VI I (Fl, Ott = VI I; Ob, Cl, VI II = 8^a VI I) **A**: La prima nota, legata a 350, ha un punto di staccato. **WGV** lo elimina ritenendolo un errore, come fanno tutte le fonti secondarie.

352 Flo A: In origine sul primo tempo c'era un fa^3 , croma, poi sostituito con una pausa di croma per adattare la parte alla disposizione del testo.

352-353 Bar (Dot, Mar = Bar) **A**: Le prime due note di entrambe le battute erano in origine separate, come a 348-351; poi V le collegò per farle corrispondere all'unica sillaba del testo.

354 Cimb A: In origine V aveva scritto il segno di ripetizione “*ʃ*”, come a 349–353, poi lo eliminò e scrisse la versione definitiva.

356 Gas A: In origine V aveva scritto per errore *mib*³ ai tre tempi della battuta, anticipando l’armonia di 357.

357 Vio A: Le quattro semicrome sono divise in due coppie. **WGV** le unisce con un tratto di collegamento unico sul modello di Alf, correzione già effettuata in **RI**¹ e **pvRI**¹⁻².

357 Bar (Dot, Mar = Bar), Coro B. A: Le due prime note di Bar erano state scritte separate, poi furono collegate con un unico tratto. La terza nota di Bar e Coro B. era in origine *do*³.

357 Coro T. A: Per errore V aveva in origine riscritto le note di 354–356.

357–365 Dot (Mar = Dot) A: In origine V aveva continuato a scrivere il segno “*ʃ*”, indicante l’unisono con Bar, poi, avendo deciso di far raddoppiare il basso a Dot e Mar, eliminò il segno.

358–359 Tr A: In origine V aveva scritto lo stesso ritmo degli altri ottoni, con *fa*³ al terzo tempo di 358 e al primo e terzo tempo di 359.

359 Ob A: In origine al secondo tempo vi era una pausa di croma, al terzo tempo una croma di altezza incerta.

361 Fl A: Sulle ultime due note V aveva scritto una legatura, poi sostituita da punti di staccato.

361 VI I, II A: Le prime due semicrome sono collegate alle due crome successive. **WGV** le separa sul modello delle altre parti strumentali.

361, 365 Vio, Alf **RI**¹, **pvRI**¹⁻²: In A V ha scritto chiaramente le sillabe “[sco]-pra il” sotto l’ultima nota, facendole precedere da un trattino sotto la seconda nota; invece queste fonti secondarie (e gli altri spartiti) non osservano la sinalefe di V e spostano la seconda sillaba di “scopra” alla seconda croma. Questo errore è sopravvissuto nel materiale corrente.

365 Vle A: Al terzo tempo V aveva scritto in origine *la*² + *mib*³, poi sbiadì questa versione e scrisse quella definitiva.

366 Timp A: Per errore V aveva in origine scritto al primo tempo un *fa*², ma lo corresse immediatamente in *fa*¹.

366–369 Alf **RI**¹, **pvRI**¹⁻²: Sebbene in A V non abbia scritto il trillo per Alf, entrambe le fonti (come gli altri spartiti) estendono a Alf il trillo di Vio. Questa versione si trova anche nel

materiale corrente. **WGV** segue la lezione di A, lasciando agli esecutori la decisione se estendere o meno il trillo.

366–369 Fl, Ott, Cl I, VI I A: V ha scritto il segno di trillo ad ogni battuta, nonostante la legatura di valore tra tutte le note. **WGV** adotta un unico segno continuo.

367–369 Cb (Fg, Vc = Cb) A: In origine V aveva scritto in queste tre battute il segno “*ʃ*”, indicante la ripetizione di 366, poi sovrappose ai segni la versione definitiva.

368 Ob A: V ebbe qualche incertezza circa i suoni del primo bicordo: dapprima scrisse le note della versione definitiva, *re*⁴ + *sib*⁴, poi le sbiadì e scrisse *re*⁴ + *fa*⁴, infine riscrisse la versione definitiva.

374 Timp A: L’indicazione di accordatura anticipa quella scritta da V a 724.

374 Cb (Vc = Cb) A: V aveva scritto dapprima una semiminima e una pausa di croma; in seguito aggiunse una seconda pausa di croma, ma dimenticò di correggere la semiminima in croma. **WGV** corregge la svista, come fa la maggior parte delle fonti secondarie (ma l’errore è restato in **I-Vt**).

375–552, 624–723 Banda **RI**¹: La “Partitura della Banda sul palco”, pubblicata da Ricordi come parte di **RI**¹, è descritta nella Parte Prima, Fonti, di questo Commento Critico. La partitura della Banda per il N. 2 prevede quindici strumenti: Ott, 4 Cl, 2 Cor, 1 Flügelhorn, 3 Tr, “Bassi” [Cimb], 2 Trn, e “Tamburo grande”. Le sue indicazioni dinamiche, spesso assai più dettagliate che in A, non sono state incorporate in **WGV**, ma sono segnalate in Nota.

376 Banda (rigo superiore) A: In origine V scrisse la triade *lab*³ + *do*⁴ + *fa*⁴, poi corresse l’errore. La versione dell’Abbozzo corrisponde a quella definitiva.

376–377 Mar, Coro D., B. A: “Ch’è ciò” / Questa versione si trova anche in **RI**¹. **WGV** adotta la versione di **VE**⁵³ e **pvRI**¹⁻² (“Che è ciò”), che si trova a Flo (le altre voci non hanno testo).

381–382 Banda **RI**¹: Nella partitura della Banda in queste due battute tutte le parti hanno legature di fraseggio o di valore.

383–385 Voci **VE**⁵³: “Oh il gentile pensier!”.

384 Flo, Alf A: Il terzo tempo ha una semiminima. **WGV** corregge in croma e pausa di croma, secondo il modello delle altre parti vocali. La correzione si trova già in **I-Vt**, **RI**¹ e **pvRI**¹⁻².

388 Bar A: Al terzo tempo V aveva cominciato a scrivere un *sib*¹, come in Dot e Mar, ma decise di correggerlo dopo averne scritto solo la testa.

389 Coro D. A: V aveva cominciato a scrivere un *sib*³ per D. I, poi cambiò idea e scrisse la versione definitiva.

391–403, 410–422 Banda **RI**¹: Nella partitura della banda le parti superiori sono segnate **pp**.

392–393 Vio A: In una prima versione, poi cancellata, V aveva anticipato di una battuta l'esclamazione di Violetta, secondo la versione dell'Abbozzo (dove sono scritte solo le parole, senza note):



Ohi - mè!

393–394 Vio **VE**⁵³: “Oimè!...”

395 Flo A: È visibile una precedente versione, poi sbiadita, con un *do*⁴ al primo tempo.

401–406 Vio **VE**⁵³: La didascalia scenica dice: “(fa qualche passo, ma è obbligata a nuovamente fermarsi e sedere)”.

403–405 Banda **RI**¹: La partitura della Banda ha **p** per tutte le parti melodiche al terzo tempo di 403 e < in tutte le parti a 404–405.

412 Banda (rigo inferiore) A: Per errore V aveva cominciato a scrivere l'accordo di dominante una battuta prima, poi lo eliminò e introdusse il segno “/” per la ripetizione di 411.

412–413 A: In **VE**⁵³ l'esclamazione “Oh ciel! .. ch'è questo?” è assegnata a Tutti (eccettuata Vio e, presumibilmente, Alf), ma V la ha omessa a Dot (dove ha scritto espressamente due pause d'intero) e a Coro. In A V ha scritto il testo per Gas e Mar senza sinalefe: “che è questo?”; **WGV** adotta la versione con sinalefe, come a Flo.

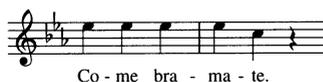
413–416 Vio A: In **VE**⁵³ (e **RI**¹) il testo è: “È un tremito che provo”. Ciò potrebbe spiegare perché in A, al terzo tempo di 413, V aveva scritto in origine due crome, *do*⁴ - *re*⁴.

415 Vio A: Al terzo tempo V aveva cominciato a scrivere “ch'[io]”, invece di “che”.

415 Banda (rigo superiore) A: La seconda e la terza croma hanno punti di staccato; poiché punti come questi non compaiono in nessuna battuta parallela, **WGV** li elimina.

420–423 Vio **VE**⁵³: “Tra poco anch'io sarò...”

424–425 Flo A: È visibile una prima versione, poi erasa, la cui prima battuta è presente anche nell'Abbozzo:



Co - me bra - ma - te.

425 Banda (rigo superiore) A: In origine V aveva scritto la parte all'ottava inferiore.

426–431 **VE**⁵³: La didascalia scenica dice: “(tutti passano all'altra sala, meno Alf. che resta indietro)”.

433–440 Banda A: V ha usato il segno di ritornello per indicare la ripetizione di 425–432. È ovvio, anche se non indicato esplicitamente, che dalla ripetizione sono escluse le voci a 433 (= 425).

441–473 Banda A: V scrisse solo la melodia tralasciando la maggior parte dei segni di articolazione; per l'accompagnamento della parte inferiore scrisse “dal A a B” per indicare la ripetizione da 391 (“segnato “A”) a 423 (segnato “B”).

453–458, 463–466 Vio **VE**⁵³: “(guardandosi allo specchio)”;

475–476 Banda (rigo superiore) A: La terza nota di entrambe le battute ha un punto di staccato; **WGV** lo elimina, come fanno **RI**¹ e **pvRI**¹⁻², perché non si ripresenta mai in battute analoghe.

477 Banda (rigo inferiore) A: La prima nota era in origine *mi*^{b2}.

479 Banda (rigo superiore) A: In origine V aveva anticipato il contenuto di 481:



Si tratta di un errore, in quanto l'Abbozzo ha già la versione definitiva.

487 Banda (rigo inferiore) A: La parte del pentagramma inferiore era in origine:



487–504 A: V ha omesso la maggior parte dei *b* obbligatori ai *re*, come se fosse intervenuto un cambiamento di armatura. **WGV** li aggiunge dove necessario senza ulteriore avvertimento, tranne che nei casi ambigui. I *b* furono aggiunti già in **RI**¹ e **pvRI**¹.

489 Alf A: La seconda nota era in origine *do*³.

489, 491, 505 Banda **Fonti**: V non ha scritto indicazioni dinamiche per queste battute; **RI**¹ e

pvRI¹⁻² (ma non la partitura della Banda di **pRI**) hanno **f** al secondo tempo delle parallele 489 e 505, **pvRI¹⁻²** introduce anche **p** all'inizio di 491. Queste indicazioni persistono nel materiale corrente, ma **WGV** le tralascia, perché non hanno fondamento in **A**.

491-506 Banda (rigo inferiore) **A**: **V** non ha notato per esteso la parte, ma ha scritto "come prima", per indicare la ripetizione di 475-490.

494 Alf **A**: L'esclamazione "Oh!", mancante in **VE⁵³**, è un'aggiunta di **V**.

497-501 Alf **VE⁵³**: "Custode *io* veglierei".

498 Alf **Fonti**: Al terzo tempo **RI¹** e **pvRI¹⁻²** (e gli altri spartiti contemporanei), aggiungono un **b** prima del *re*³, un'aggiunta che è restata nei materiali correnti. **WGV** lo accoglie come (**b**).

507-522 Banda **Fonti**: A 507 e 509 **pvRI¹⁻²** aggiunge l'indicazione **fp**, e nella partitura della Banda di **RI¹** vi sono numerose indicazioni dinamiche (**f** a 507, 515 e 520; **p** a 511, 519 e 522). Queste indicazioni sono tutte ragionevolmente autoevidenti, ma nessuna ha fondamento diretto in **A**.

512 Alf **pvRI¹**: L'indicazione esecutiva dice erroneamente "(confuso)", invece di "(con fuoco)", come in **VE⁵³**; l'errore è ripreso dagli altri spartiti contemporanei.

538-539 Alf **pRI** (VI pr), **pvRI¹⁻²**: "Ah se ciò fosse" / Questa lezione è condivisa dagli altri spartiti contemporanei, mentre **A**, **I-Vt** e **RI¹** hanno la lezione "Oh" di **VE⁵³**.

540-541 Alf **A**: In origine **V** aveva scritto il ritmo



542-543 Alf **A**: In origine le due note di "ce-liar" erano *do*³.

548 Vio **A**: In origine **V** aveva scritto:



561 Alf **A**: Esisteva una precedente versione poi erasa. Comunque la melodia dell'Abbozzo corrisponde a quella definitiva.

565 VI II **A**: Per errore **V** aveva scritto in origine il segno di ripetizione "Z", come a 564.

568 Alf **RI¹**, **pvRI¹⁻²**: In queste fonti, come negli spartiti contemporanei e nel materiale corrente, le due note del terzo tempo sono separate; in questo modo si perde la sinalefe di "[igno]-to a-[mor]", chiaramente indicata in **A**.

570-571, 574-575 Fg, Cor, **Fonti**: In **A V** non ha scritto legature che comprendano queste due coppie di battute, e quindi **WGV** non le introduce; tuttavia le legature, che compaiono in **I-Vt**, **RI¹**, **pRI** (VI pr) e **pvRI¹⁻²**, sono divenute parte della tradizione esecutiva, come si può vedere nel materiale corrente.

570-573 Alf **VE⁵³**: "Di quell'amor *ch'è l'anima*".

570-575 Vc **A**: In origine **V** aveva scritto qui la figurazione che utilizzerà poi a 609-615:



578-581 Alf **A**: La versione definitiva di queste battute è sovrapposta ad una precedente, erasa a 578 e 580, di difficile lettura. Il confronto con l'Abbozzo e con la ripetizione a 602-605 (vedi Nota 600-604) consente di ricostruire la versione originaria:



582 Alf **A**: Il segno dinamico sembra qui una lunga \gg , iniziante prima della stanghetta (582 è la prima battuta del f. 43^v), piuttosto che un chiaro $>$ sul primo tempo come nella parallela 606, e si estende fin quasi alla seconda nota; in questa forma fu copiata in **I-Vt**. **WGV** segue il modello di 606 e interpreta il segno come un $>$, come fanno **RI¹** e **pvRI¹⁻²**.

590-592, 598-600 Vio, Fl, Cl **A**: Benché i valori delle note siano scritti come si vede in **WGV**, **V** ha scritto pause di biscroma solo per Vio al secondo e terzo tempo di 598 e al primo tempo di 599. Tutte le altre pause sono semicrome. Le pause di biscroma sono state estese a tutto il passaggio, come fanno **RI¹** e **pvRI¹⁻²**. (A 620, Vio, il ritmo è scritto in maniera differente, ma rimane pari: vedi Nota).

591–593 Vio **VE**⁵³: “di così eroico *ardor*”.

600–604 Alf **A**: In origine V aveva scritto la parte sul pentagramma sovrastante, fino alla seconda nota di 604. Tale versione fu poi copiata sul pentagramma giusto, indi furono erase, e corrette 602 e 604. Il confronto con l'Abbozzo e con la precedente esposizione a 578–581 (vedi Nota) consente di ricostruire la versione originaria:



602 Cor III, IV **A**: Il cambiamento di trasposizione anticipa l'indicazione di V a 724.

609 Vio **A**: In origine V aveva scritto:



L'Abbozzo ha già la versione definitiva.

609–616 Vc **A**: In origine V intendeva far raddoppiare Cb a Vc, come risulta dai segni “/”, parzialmente erasi, su tutte le stanghette, che proseguono la serie che comincia dall'inizio della sezione, a 555.

610–613 Alf **A**: V aveva scritto una precedente versione, poi erasa, ora poco leggibile. Una possibile interpretazione è la seguente:



In questo punto l'Abbozzo ha:



611 Cl **A**: V aveva scritto la seguente ver-

sione, poi sbiadita:  Si tratta proba-

bilmente di un errore dovuto a copiatura della parte di Vio (in chiave di soprano). La legatura sul primo tempo comprende anche la pausa; **WGV** limita la legatura alle due semicrome, sul modello delle battute successive.

620 Vio **A**: Nella prima parte della cadenza, il ritmo di Vio è scritto in maniera differente rispetto alle parallele 590–592 e 598–600, ma la notazione di V è assolutamente coerente, e

viene accettata da **WGV**, come lo fu in **I-Vt** e **RI**¹. **pvRI**¹⁻² e altri spartiti contemporanei cambiarono le pause di semicroma in pause di biscroma, senza cambiare le biscrome iniziali della figura, e produssero così delle inopportune terzine. Edizioni successive modificarono le biscrome iniziali in semicrome, riportando così la notazione a un metro pari.

624 Cor I, II **A**: Il cambiamento di trasposizione anticipa quello di V a 724.

624 Banda **pvRI**¹⁻²: All'inizio della battuta è stato aggiunto un **f**.

624–663 Banda **A**: Sul rigo inferiore V scrisse, a 624–625, “come prima”, indicante la ripetizione di 425–432 (senza ritornello) e di 391–422. La parte del rigo superiore è scritta per esteso ma in modo sommario, omettendo la maggior parte dei segni di articolazione. Il **pp** di **WGV** a 632 è derivato da 441.

629–630 Gas **A**: Per errore V aveva scritto queste battute sul pentagramma di Alf, in una versione leggermente diversa da quella definitiva:



636 Vio **A**: È visibile una precedente versione, poi sbiadita: 

A - [mor]

Evidentemente V anticipò di una battuta l'entrata di Vio.

636 Banda **A**:  / È questa l'unica ripetizione della melodia in cui compare l'acciacatura in questa battuta, per cui **WGV** la elimina. Essa compare nelle fonti contemporanee manoscritte e a stampa.

637–688 Vio **WGV**: La legatura a 628 deriva da **RI**¹; essa compare anche in **pvCL** e **pvES**. In **A** vi è una prima versione, erasa e non più leggibile (nell'Abbozzo il passaggio non è scritto per esteso).

644 Banda (rigo superiore) **A**: In origine V aveva scritto:



645 Banda (rigo superiore) **A**: Sulle prime due note V scrisse punti di staccato; **WGV** li elimina perché non compaiono mai in posizione analoga.

647-648 Vio A: V scrisse una precedente versione, erasa e non più leggibile.

649-652 Vio A: In origine V aveva anticipato di due battute una frase differente:



Pren-de - te que - sto fio-re.

665-668 Alf VE⁵³: "Allor domani . . .".

669-670 Vio VE⁵³: "Ebbene;".

671-672 Vio A: In origine V aveva scritto la parte sul pentagramma sottostante. Quando la riscrisse sul pentagramma giusto, egli scrisse la nota di 671, dopo la pausa di croma, come una semiminima, sicuramente intendendo una croma.

672 Banda (rigo inferiore) A: La prima nota era in origine *sib*¹.

673-688 (689-703 = 673-687) Banda RI¹: La partitura della banda comprende, per gli strumenti dell'accompagnamento, una serie di indicazioni dinamiche ovvie, non presenti in A e nelle altre fonti: **p** a 673, 677, 685, **<** a 675, 679, 683.

673-688 Archi A: In tutto il passaggio V ha scritto il ritmo di ogni battuta come se la misura fosse $\frac{3}{8}$: | | A-Wn, I-Vt e pRI (VI II, Vc/Cb) hanno riprodotto l'errore, mentre RI¹ e pRI (VI pr, VI I e Vle) hanno corretto in | | Ma in A, 704, alla fine della ripetizione, lo stesso V corresse il ritmo sbagliato, che aveva già scritto a VI II e Vle, così: | | WGV assume la correzione come prova dell'intenzione di V, e adotta questo ritmo per tutto il passaggio.

675 Banda (rigo inferiore) A: Al primo tempo del basso V ha scritto una croma seguita da pausa di croma. WGV conserva la notazione di V, anche se differente da quella delle analoghe 679 e 683, come fa la partitura della Banda in RI¹.

680 Vio A: Tra le due semiminime e la pausa di semiminima è inserita una pausa di croma. WGV la elimina, come fanno tutte le fonti contemporanee.

681 Banda (rigo inferiore) A: In origine V aveva scritto al secondo e terzo tempo pause di semiminima per il basso, poi le sbiadì.

685 Alf A: V aveva scritto in origine:



quan-to v'a-[mo]

In seguito cancellò la sillaba "v'a-" per spostarla a 686, ma dimenticò di scrivere il testo al

terzo tempo di 685. WGV, sul modello della parallela 701, sposta la seconda sillaba di "quanto" dal secondo al terzo tempo di 685. La stessa soluzione si trova in RI¹ e pPRI¹⁻².

685 Banda (rigo inferiore) A: Al secondo tempo l'accordo comprende anche *fa*². WGV elimina questa nota perché tutti gli altri accordi sono triadi. La correzione si trova anche in tutte le fonti secondarie.

688 Banda (rigo inferiore) A: In origine V aveva scritto al primo tempo il bicordo *mib* + *sol*².

689-703 A: V ha scritto per esteso solo Vio e Alf. Per gli archi e Banda egli ha numerato le battute da "1" a "15", per indicare la ripetizione di 673-687, numerate allo stesso modo.

704 VI II, Vle A: In origine V aveva scritto *sib*² a VI II, *mib*² a Vle.

707-711 Banda A: Il **f** all'inizio di 707 è di incerta lettura ma logico, e la lettura è confermata da RI¹ e pPRI¹. Le indicazioni dinamiche, estese da WGV a 708 e 711, sono presenti anche in pPRI¹⁻².

709-720 Vio A: Per errore V aveva scritto la parte sul pentagramma sottostante, indi la copiò su quello giusto.

711-712 VE⁵³: "Di più non bramo".

712-723 Banda A: V aveva scritto una conclusione diversa, che cancellò raschiando i pentagrammi. 712-715 erano scritte nel modo seguente (queste battute non hanno un corrispettivo nell'Abbozzo):



716-723 erano in origine quattro sole battute; la versione originale, ora difficilmente leggibile, corrispondeva probabilmente a quella dell'Abbozzo:



La modifica fu effettuata prima della stesura delle parti vocali, pensata sulla misura definitiva di dodici battute

724 Banda, Coro B., Vc, Cb A: Ai due rigi di Banda V scrisse la nuova indicazione di

tempo, ma non la nuova armatura di chiave. Nei tre pentagrammi più bassi della pagina egli aveva cominciato a fare lo stesso, poi sbiadì i segni di tempo e introdusse sia l'armatura sia i segni di tempo per Coro B., Vc e Cb. Anche nell'Abbozzo il cambiamento di tonalità non è esplicitamente notato.

724-795 pvRI¹⁻²: Per la Stretta del N. 1, come per il movimento iniziale (vedi Nota 1-181), la fonte non dà indicazioni di metronomo.

729 Cor I, II, A: Il terzo tempo ha una croma seguita da pausa di croma. **WGV** le sostituisce con una semiminima, come in Fg e Cor III, IV.

729 Cor III, IV A: In origine al primo tempo V aveva scritto un *sol*³ con doppio gambo, come a 728 e 730.

733-734 A: In origine V scrisse le dinamiche **p** per Flo, Bar (Dot, Mar = Bar), VI I e Vc, e **pp** per Vle. In seguito, quasi certamente durante le prove, aggiunte con una penna diversa dinamiche più precise, tutte a 734: **ppp** per Flo, Cl, Fg e Vc, e **pppp** per VI I e Vle. **WGV** accoglie queste ultime indicazioni, conservando la differenza tra il **ppp** della melodia e il **pppp** dell'accompagnamento. Il **ppp** di Flo, scritto all'inizio di 734, viene anticipato all'ultimo tempo di 733, dove si trova il **p** originario, e viene esteso a tutte le parti vocali.

734-756 A: Per gli strumenti che suonano la figura di note ribattute V ha usato quasi sempre

la notazione abbreviata  in qualche caso  Per rendere chiara

l'articolazione, **WGV** scioglie sempre l'abbreviazione come due gruppi di quattro crome. Per VI II, 742, 744 ecc., V scrisse due crome collegate, seguite da una minima puntata con un taglio al gambo. **WGV** unisce tra loro le prime due note, e modifica le rimanenti secondo il raggruppamento delle altre parti.

735 Flo, Gas A: Le ultime due crome erano in origine collegate; in seguito V scrisse due codette separate sopra il tratto di collegamento.

735 VI I A: V aveva scritto una prima versione della seconda metà della battuta, ora non più leggibile.

735-737 Voci VE⁵³: "e n'è forza ripartir;"

736, 740 Ob (Cl = Ob), Voci, Vc (Fg = Vc) A: Queste due battute presentavano in origine una versione differente delle parti melodiche; a Flora essa era:



(le altre parti sono all'unisono o all'ottava). Questa versione corrisponde a quella dell'Abbozzo.

737 Vc (Fg = Vc) A: La nota al terzo tempo è una semiminima; **WGV** la cambia in croma con pausa di croma, come in Ob (Cl = Ob).

738 VI I A: In origine V aveva scritto una semibreve per tutta la battuta, poi la corresse in minima, infine la sbiadì e scrisse le due minime con un taglio al gambo della versione definitiva.

739 Coro pRI: La disposizione del testo in Coro D. e Coro T., B. è scorretta: l'ultima sillaba di "signora" è al terzo tempo piuttosto che al secondo, e la parola "di" manca del tutto. L'errore non è presente né in **RI**¹ né in **pvRI**¹⁻².

741 Ob, Cl A: In origine V aveva fatto entrare fin da questa battuta la figura di note ribattute, con le parole "staccate assai", che poi rinviò a 745.

741 Cb (Fg, Vc = Cb) A: La legatura del secondo tempo è un po' protesa oltre la seconda nota, e sembra limitata a queste due sole note, mentre quella del quarto tempo oltrepassa decisamente le due crome, verso la stanghetta che chiude la battuta, l'ultima di un recto. Nel seguito del passo (741-755) una legatura si trova solo a 746, dove comprende solo due note. **WGV** segue la lettura di **RI**¹ e **pRI**, in cui le legature comprendono sempre due note.

742 Coro D. A: Vi era una precedente versione della battuta, ora illeggibile.

744-754 A: Le parole "cres. a poco a poco fino al" sono scritte a lapis sopra e sotto i pentagrammi, e furono certamente aggiunte da V durante le prove dell'opera.

744, 748 Flo A: Il primo tempo ha una croma seguita da pausa di croma. **WGV** le sostituisce con una semiminima, come in Coro D.

746 Cl I A: In origine V aveva scritto un *sib*³ ripetuto per la prima metà della battuta, poi lo sbiadì.

746 Cb (Fg, Vc = Cb) A: Manca il \flat prima del *re*³. **WGV** lo aggiunge (riprendendolo da **pvRI**¹⁻² e dagli altri spartiti contemporanei), sia per analogia col modello della progressione, sia perché è suggerito dal \flat al *re*³ di 747, che sembra aggiunto in un secondo momento come alterazione precauzionale.

746, 752, 754 Cl A: A Cl I V ha sempre collegato le prime quattro crome di queste battute,

ma a 748 ha separato le prime due, con un tratto di collegamento proprio (seguite dalla minima puntata con un taglio al gambo). **WGV** adotta sempre questo modello per CI I, perché esso riflette meglio il cambiamento di articolazione dopo la coppia di crome legate.

749–754 Flo A: Sebbene le legature di V siano chiarissime, esse mancano nelle fonti secondarie e nel materiale corrente. **WGV** segue A, ed estende le legature anche a Coro D.

752–753 Gas, Bar, Dot (Mar = Dot), Coro T., B. A: “volge il tempo del piacer” / **WGV** adotta la forma “dei piacer” di **VE**⁵³, usata anche da V a 751–752, Flo e Coro D.

752–753 Cb (Fg, Vc = Cb) A: È visibile una prima stesura, poi sbiadita, quasi certamente:



Questa versione corrisponde a quella dell'Abbozzo, dove le armonie sono indicate sommariamente con una triade per battuta. Nella stesura della partitura scheletro V, giunto all'inizio di 753, decise di continuare la progressione con l'equivalente enarmonico.

757 Tr A: I due bicordi erano in origine $fa^3 + la^3$ (effetto: $lab^3 + do^4$).

758 Ob I A: Per errore V aveva scritto inizialmente l'ultima nota della battuta come sol^4 , come nel modello precedente.

758–759 Dot A: In origine la seconda nota di 758 e la prima di 759 erano $reb^2 - mib^2$, come a Mar.

761 Ob A: La prima nota era in origine una croma.

761–762 Fg A: In origine V aveva scritto:



762–763 Cor I, II A: In origine V aveva scritto l'ultima nota di 762 e la prima di 763 all'ottava inferiore.

763 Coro D. A: Vi era una precedente versione, poi corretta, del secondo tempo, ora non più leggibile.

763 Cb (Vc = Cb) A: La seconda nota era in origine fa^2 .

764 Dot A: L'ultima nota era in origine reh^2 .

764 Tr A: La terza nota era in origine do^3 (effetto: mib^3).

765 Flo A: La prima nota ha un accento; **WGV** lo elimina in quanto non compare in nessuna altra parte. **RI**¹, invece, lo estende a tutte le semiminime puntate di 765–766 di Flo e Coro D. I, un'interpretazione che è restata nel materiale corrente.

765–766 Coro D. A: V scrisse solo le note di D. I. Senza dubbio egli prevedeva di continuare la divisione delle voci di 757–758; infatti le note di D. I sono scritte col gambo rivolto verso l'alto, lasciando ampio spazio sul pentagramma, e al primo tempo di 767 il lab^3 di risoluzione è scritto col doppio gambo. La soluzione tradizionale, accolta da **WGV**, è presente già in alcune delle fonti più antiche, **RI**¹, **pRI** (Coro D.) e **pvRI**¹⁻²; non in **A-Wn** (che però in questo punto ha anche un errore a Coro T.), né in **I-Vt** (che ha D. III ma non D. II, e in cui manca la parte di T. I).

767–772 A: V scrisse per esteso solo Cb (Vc = Cb) e le note di risoluzione delle parti vocali a 767 (tranne Coro B.). Per tutte le altre parti scrisse “Come le 6 [antecedenti], per indicare la ripetizione di 761–766.

773 Bar A: La prima nota era in origine lab^2 , come a Dot.

773 VI I A: Per errore V aveva in origine scritto la seconda nota come dob^5 , poi la corresse come nelle altre parti.

773–777 Fg A: V indicò “8^a Bassi” dalla seconda nota di 773. A 777 V ha però scritto come nota di risoluzione un mib^2 , invece di mib^1 . **WGV** regola perciò il cambiamento di registro seguendo la notazione di V per Cimb.

783 Cb (Vc = Cb) A: In origine V aveva anticipato di una battuta l'attuale 784, come se volesse sovrapporre l'ultima battuta della cadenza delle voci all'inizio della coda orchestrale. L'Abbozzo si interrompe prima di questo punto.

784–791 Ob, Cl (Ob = 8^a VI I a 785–790; Cl = Ob a 785–791) A: A 784, l'ultima battuta notata per esteso prima di 791, V scrisse un doppio gambo alla prima nota di entrambe le parti; le crome del quarto tempo hanno gambi singoli, così come la prima nota di 791 a Ob, dove riprende la notazione esplicita. Non vi possono essere dubbi, tuttavia, sul fatto che V intendesse l'esecuzione “a 2”, nel contesto di questo passaggio **ff** a piena orchestra.

N. 3. Aria Violetta

Fonte

A: ff. 58–76^v

Il manoscritto dell'Aria Violetta doveva in origine comprendere fascicoli regolari (vedi sotto), ma in seguito esso fu smembrato e i diciannove fogli di carta da venti pentagrammi (tipo C) che ne risultarono furono raggruppati artificialmente. Allo stato attuale di A, il f. 60 è unito al f. 57 (ultimo del N. 2), a formare un bifolio dentro cui è inserito un bifolio formato dai ff. 58–59. I ff. 61–72 sono raggruppati in tre fascicoli creati artificialmente, ciascuno formato da due bifolii inseriti l'uno nell'altro. I ff. 73–74 e 75–76 sono riuniti in due bifolii distinti.

Date le dimensioni del brano, è probabile che in origine il manoscritto fosse costituito da due fascicoli di cinque bifolii inseriti l'uno nell'altro (con un foglio singolo rimosso dal secondo fascicolo), o forse da un unico fascicolo di dieci bifolii inseriti l'uno nell'altro (sempre con un foglio singolo rimosso).

Le battute sono distribuite come segue:

f. 58	1–5	f. 67 ^v	130–132
f. 58 ^v	6–10	f. 68	133–136
f. 59	11–15	f. 68 ^v	137–141
f. 59 ^v	16–22	f. 69	142–147
f. 60	23–29	f. 69 ^v	148–152
f. 60 ^v	30–37	f. 70	153–158
f. 61	38–45	f. 70 ^v	159–164
f. 61 ^v	46–52	f. 71	165–169
f. 62	53–60	f. 71 ^v	170–176
f. 62 ^v	61–67	f. 72	177–183
f. 63	68–75	f. 72 ^v	184–188
f. 63 ^v	76–83	f. 73	189–192
f. 64	84–91	f. 73 ^v	193–221 ¹
f. 64 ^v	92–98	f. 74	222–226
f. 65	99–107	f. 74 ^v	227–231
f. 65 ^v	108–113	f. 75	232–236
f. 66	114–119	f. 75 ^v	237–242
f. 66 ^v	120–124	f. 76	243–247
f. 67	125–129	f. 76 ^v	248–252

Note introduttive

Organico

All'inizio del N. 3 V. predispose i venti pentagrammi della carta come segue (WGV annota anche le successive aggiunte e modificazioni):

1. 195–221 (=145–171) non sono scritte per esteso.

Violini ^[I]
[II]

Viole

[vuoto]; a 23: [Flauto]

[vuoto]; a 23: [Ottavino]

[vuoto]; a 23: [2 Oboi]

[vuoto]; a 23: [2 Clarinetti in Do]; a 130: in Sib

[vuoto]; a 23: [2 Corni] in Fa; a 130: in Mi^b[vuoto]; a 23: [2 Corni] in Do;² a 130: in Lab[vuoto]; a 23: [2 Trombe] in Do;² a 130: in Mi^b

[vuoto]; a 23: [2 Fagotti]

[vuoto]; a 23: [3 Tromboni]

[vuoto]; a 23: [Cimbasso]

[vuoto]; a 172: [Alfredo]

[vuoto]; [rigo superiore]

a 172: Arpa

[vuoto]; [rigo inferiore]

Violetta

[vuoto]

Violoncelli

Bassi

Titolo

In testa al f. 58 V scrisse al centro "Aria Violetta", a sinistra "Atto 1°", a destra "N. 3", all'estrema destra, poco sotto il numero, la firma "G. Verdi". A sinistra del titolo un'altra mano ha aggiunto: "La Traviata". Sul margine sinistro, accanto ai due pentagrammi più alti (VI I, VI II), è visibile il numero "3", probabilmente scritto da altra mano.

Note critiche

1–2 Vio A: Queste battute sono state sottoposte ad almeno due fasi di revisione. Nella versione originale, che può essere ricostruita con l'ausilio dell'Abbozzo, V doveva aver scritto:



Prima di andare avanti, egli trasformò l'anacrusi iniziale in una battuta completa, riscrivendo la chiave, l'armatura e il segno di misura:



2. V ha notato la trasposizione per Cor III, IV e Tr a 23, ma in realtà questi strumenti non suonano fino a 130.

Infine eliminò l'armatura di chiave riscrivendovi sopra, per la terza volta, il segno di misura, e aggiungendo i \flat necessari alle singole note.

Le correzioni hanno fatto sì che **I-Vt** e **pvRI¹⁻²** (che differisce da **pvRI¹**) fraintendessero la notazione di V, trasformando i segni al quarto tempo di 1 in una pausa di croma (con corona, ma senza punto di valore) e una semicroma, lezione conservata in molte edizioni moderne. **WGV** fornisce la lezione corretta di **A** (pausa di croma e croma), confermata dall'Abbozzo e trasmessa esattamente in **RI¹**, **pRI** (VI pr) e **pvRI¹** (seguito da **pvCL**, **pvES** e **pvPA**). Al quarto tempo di 2, d'altra parte, V ha scritto chiaramente una semicroma, ma ha dimenticato di aggiungere un punto di valore alla precedente pausa di croma; **WGV** lo aggiunge, come fanno tutte le fonti contemporanee.

8 Vle A: All'inizio della battuta V aveva scritto in origine una pausa di croma, poi la sbiadì.

10 Vio pvRI¹⁻²: In questa fonte il ritmo puntato del secondo e terzo tempo continua anche al quarto tempo; seguono questa versione **pvCL**, **pvES**, **pvPA** e molte edizioni moderne. Le crome di **A** sono chiarissime, e sono correttamente conservate in **I-Vt**, **RI¹** e **pRI** (VI pr).

16 Archi WGV: L'indicazione dinamica (*f*), assente in **A** e non inclusa in **pvRI¹⁻²**, è qui ripresa da **pvCL**.

17 Vio VE⁵³: Nel libretto non vi è punteggiatura dopo "poss'io"; V ha aggiunto in **A** il punto esclamativo.

20-22 Vio A: Il passaggio è sovrapposto ad una precedente versione della cadenza, di una sola battuta, molte delle cui note sono di lettura incerta:



In **pvRI¹** e **RI¹** quella che è chiaramente una legatura di valore tra i primi due *fa*⁴ è stata interpretata come una legatura di espressione estesa a tutta l'attuale battuta 20. A 21 V scrisse "all", che **RI¹** e **pvRI¹⁻²** sciolgono in "allegro". Si deve però notare che l'indicazione è molto simile a quella di 135, che ha una lettera in più chiaramente leggibile: "alla". Tutte le fonti hanno interpretato quest'ultima indicazione come "allargando"; **WGV** utilizza questa interpretazione, più consona al carattere della cadenza, anche a 21. La versione originale della cadenza a 20-22 è molto simile a quella di 135-136.

23, 67 WGV: Il (*pp*) deriva da **pvRI¹⁻²**, dove è indicato solo a 23.

23-25 Cl A: In origine la parte era stata scritta come se Cl fosse "in Sib".

26-50 Archi A: Possibili punti di staccato compaiono solo nei seguenti luoghi: 26 (VI II), 42 (terzo tempo)-45 (primo tempo) (VI II), 43 (terzo tempo)-45 (VI I), 48 (terzo tempo)-50 (Vle). L'assenza di altri punti di staccato tra 26 e 41 induce **WGV** a ritenere i segni a 26 come macchioline d'inchiostro, tanto più che un gruppo di sicure macchioline è visibile immediatamente a sinistra di 26, sparse tra i pentagrammi di VI I, VI II e Vle, certamente prodotte dal pennino dopo aver tracciato i punti di Fl. Se pure i punti di VI II fossero stati tracciati intenzionalmente da V, resta il fatto che egli non li confermò in nessuna altra parte di questa o delle battute successive, e che quindi non sviluppò quella che potrebbe essere stata un'idea iniziale.

WGV accoglie ed estende invece i punti a 42 (terzo tempo)-45, chiaramente tracciati dal compositore. La differenza dell'accompagnamento sembra giustificata dall'intensificarsi della melodia a partire da 43, sottolineata anche dal successivo crescendo. Tra le fonti secondarie, **pRI** (VI pr) dà una lettura simile a quella di **WGV**, **RI¹** usa punti di staccato a 26 ma non li estende, mentre **pvRI¹⁻²** usa punti di staccato da 26 fino a 50.

26-29 VI I, Vle A: In una prima versione, poi cancellata, VI I doveva suonare la parte poi assegnata a Vle, un'ottava sopra, mentre Vle suonava la parte poi assegnata a VI I. Nel correggere questa versione in Vle, V anticipò a 28 il *sib*² che nella versione finale è a 29, poi corresse l'errore.

27-42 Vio A:

Ah forse lui quest'anima

Solingà nei tumulti

Godea sovente pingersi

De' suoi deliri occulti! . .]

Lo stesso testo si trova nell'Abbozzo, ma con la parola "colori", invece di "deliri", nell'ultimo verso. Questa quartina è alquanto diversa da quella stampata in **VE⁵³**:

Ah forse è lui che l'anima

Solinga ne' tumulti

Godea sovente pingere

De' suoi colori occulti! . .

Il testo composto da V non può essere considerato frutto di una svista, ma di un cambiamento

voluta dal compositore, forse insoddisfatto dell'espressione "de' suoi colori occulti"; esso è infatti quasi del tutto sensato, e traduce alcune espressioni presenti in *La Dame aux camélias*. Tuttavia la frase "de' suoi deliri occulti" non dà un senso soddisfacente; **WGV** ritiene che, nella fretta, il compositore non abbia completato la correzione, ed emenda "de'" in "ne".³

Tra le fonti contemporanee solo **I-Vt**, copiato direttamente da **A**, e **pvRI**¹⁻² (VI pr) riproducono il testo scritto da V. Tutte le altre seguono **VE**⁵³, che si è imposto nella tradizione. **WGV** pubblica sotto le note entrambe le versioni, lasciando all'esecutore facoltà di scelta.

27 Vio A: In origine V aveva scritto la prima pausa col valore di croma, poi la cambiò in una pausa di semicroma.

27, 35, 71, 79 Vio Fonti: Sebbene **A**, seguito da **pRI** (VI pr), non abbia alcun segno di staccato, **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² ne collocano diversi, in maniera casuale, sulla seconda o terza nota di una o più di queste battute; questa articolazione è stata trasmessa al materiale corrente. Poiché questi punti non hanno fondamento in **A**, **WGV** li ignora.

30 Vio A: È visibile una precedente versione: . Probabilmente V intendeva inserire una pausa di croma tra le due note.

31 Fg A: In origine V aveva scritto il bicordo $sol^2 + sib^2$.

34 (35-38 = 34), 46-49 Cb (Vc = Cb) A: In origine V aveva scritto al terzo tempo una pausa di croma.

34, 42, 76, 78, 84, 86 Vio A: In queste battute mancano le legature alle note dell'abbellimento; **WGV** le aggiunge sul modello di 32 e 40.

46 Vio A: Le prime due note hanno codette separate. **WGV** le collega con un tratto unico, soluzione adottata già in **RI**¹ e **pvRI**¹⁻².

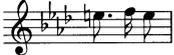
3. Per una breve discussione vedi l'Introduzione alla partitura, Fonti. Il problema è stato discusso più ampiamente dal curatore in *Varianti (d'autore e non) ne La traviata, in Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann (Firenze, 1993), pp. 417-35, in particolare 428 sgg.; e in *Varianti nel testo della Traviata, in L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992)*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà (Lucca, 1995), 443-7.

46-48 Fg A: La \llcorner è molto sbiadita, sovrapposta a un precedente segno scritto in modo approssimativo.

47-48 Ob A: La \llcorner comincia in realtà da 46, in corrispondenza con quelle delle altre parti.

47-48 VI II A: Al terzo tempo di 47 e al primo di 48 V aveva scritto in origine $dob^4 - sib^3$, la parte poi assegnata a Vle.

48 Vio A: È visibile una precedente versione:

 che corrisponde a quella dell'Abbozzo.

50 Cb (Vc = Cb) A:  **WGV** modifica il ritmo sul modello degli archi superiori.

51 Orch **WGV**: Il (**pp**), che ristabilisce il livello dinamico originale dopo il **ppp** di 49, è ripreso da **pvRI**¹⁻², che però ha **pp** anche a 49.

51-52, 95-96 Vio **RI**¹: Questa fonte introduce l'indicazione dinamica **f** al primo tempo di 51 (e alla parallela 95), seguita da \gg al terzo tempo di 52 (96). Tali segni sopravvivono nel materiale corrente; il **f** non ha fondamento in **A**, e una \gg si trova solo a 95.

51-54 Vio **VE**⁵³: "A quell'amor *ch'*è palpito".

51-62 VI I, VI II, Vle A: In origine V aveva previsto per gli archi superiori lo stesso ritmo di Cb. Le note erano le stesse usate nella versione finale al secondo e terzo tempo di ciascuna battuta.

53 Cl A: V aveva anticipato a questa battuta l'arpeggio sull'accordo di tonica di 54, indi corresse l'errore sbiadendo le note e sovrapponendovi il segno per la ripetizione di 52.

53-63 Vc A: In origine in queste battute V faceva derivare Vc da Cb, poi eliminò i segni di derivazione e scrisse la versione definitiva.

64-65 Vio A: È visibile, piuttosto alto sul pentagramma, un segno che potrebbe essere interpretato come una legatura dal terzo tempo di 64 a circa tutta 65 (così è stata resa dal copista di **I-Vt**). Il segno, che non ritorna alle parallele 108-109, appare superfluo e incoerente col fraseggio del passo, per il resto stabilito in maniera chiara e precisa. **WGV** lo ignora, come fanno tutte le altre fonti contemporanee.

65-66 Vio A: Le ultime due note della frase sono $mi^3 - re^3$, probabilmente per una confusione di chiave (V potrebbe momentaneamente aver pensato alla chiave di violino). **A-Wn** e **I-Vt** riproducono l'errore, **pRI** (VI pr), lo corregge solo in parte ($mi^3 - fa^3$). **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² correggono la parte come in **WGV**.

68 Ob A: V aveva cominciato a scrivere sul pentagramma di Ob la parte di Cl, poi corresse l'errore.

70-109 A: V scrisse per esteso solo la parte di Vio; per le altre parti indicò "Dal A. al B.", per la ripetizione di 26-65.

79-80 Vio VE⁵³: "questi effigiò".

85 Vio A: Il segno sopra il secondo tempo è assai piccolo, e potrebbe essere letto come un punto di staccato, come fa I-Vt. WGV lo interpreta come un accento sul modello di 77, dove pure il segno è assai piccolo ma chiaro, e di 33, dove l'accento è inequivocabile. Questa interpretazione si trova anche in RI¹ e pVR¹⁻².

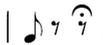
87 Vio WGV: L'indicazione dinamica (*pp*) deriva da RI¹ e pRI (VI pr).

93-94 Vio A: V aveva scritto dapprima "amor", poi corresse in maniera quasi illeggibile in "error", come in VE⁵³. Probabilmente si tratta di un errore meccanico dovuto alle numerose ripetizioni della parola "amor" in tutto il brano. WGV accetta la lezione del libretto, come fanno RI¹ e pVR¹⁻²; invece I-Vt e pRI (VI pr), entrambi preparati direttamente da A, hanno "amor".

113 Vio WGV: Il \dot{h} per il *re*⁴, aggiunto tra parentesi, deriva da RI¹ e pVR¹⁻². In A la prima sillaba di "delizia" sembra cadere sotto il *mi*³ piuttosto che sotto il *si*³, ma il tratto di collegamento tra le due semicrome suggerisce la lettura adottata in questa edizione e in tutte le fonti secondarie.

114 Cl A: In origine V aveva scritto *fa*³ + *la*³; la correzione fu effettuata prima di prolungare le note a 115 e 116.

116 Cl, Cor I, II WGV: I cambiamenti di trasposizione anticipano quelli scritti da V a 130. WGV aggiunge anche la nuova armatura di chiave per Cl, valida fino a 136, che V ha ommesso.

116 Cb (Vc = Cb) A:  WGV modifica il ritmo sul modello degli archi superiori, già presente nel passo analogo del N. 2, 623.

118 Archi WGV: V ha ommesso di indicare il ritorno all'esecuzione con l'arco, che è comunque ovvio. WGV riprende la prescrizione da RI¹.

118 VI I A: Il primo tempo della battuta aveva in origine una pausa di croma, come nell'Abbozzo.

120-122 Vio VE⁵³: Il libretto ha un verso in più non musicato da V: "In quai sogni mi perdo, / Povera donna". A titolo di curiosità si segnala

che I-Mc ha una versione in parte derivata da VE⁵³, in parte forse inventata:

[...] delirio vano è questo!...

In quai sogni mi perdo,

Ricca, felice, sola,

Nel mio volere in questo

Popoloso deserto [...]

Per adattare la musica al nuovo testo sono state aggiunte due note.

120-121 VI I A: È visibile una prima versione, che WGV ricostruisce con l'aiuto dell'Abbozzo (dove l'ultima nota è *re*⁵):



128 Cb (Vc = Cb) A: In origine V aveva scritto *do*³, minima, seguito da una pausa di minima, probabilmente immaginando un accordo completo degli archi come nelle battute successive, poi sbiadì questi segni.

130-133 Vio VE⁵³: "Di voluttà nei vortici finire".

137 Orch WGV: Sia in A sia nelle fonti secondarie mancano indicazioni di livello dinamico. WGV ritiene indispensabile indicarne uno contrastante col *pp* di 145, e suggerisce [*f*], prendendo come modello l'unica altra dinamica esplicita, a 157, Vio.

137, 140, 141 Fl, Ob, Cl A: Nella parte di Fl, V segnò sopra la prima nota di 137 e 140 uno > corto, al di sotto aggiunse in entrambe le battute una >> più lunga. Segni altrettanto lunghi compaiono a 137, Ob, e 141, Fl, segni un poco più corti, ma non decisamente accenti, a 140 e 141, Ob e Cl. WGV ritiene che in fase di orchestrazione V correggesse la parte di Fl, scritta certamente per prima, sostituendo lo > originale sopra la parte con >>. Quando la melodia passa a Vio, i segni a 145 e 149 sono chiaramente >>. In questo contesto le >> di V, che questa edizione estende a tutti i casi analoghi, indicano un attacco marcato seguito da un diminuendo per tutto il valore della nota. Le fonti contemporanee hanno solo accenti.

138 Vc A: È visibile una prima stesura in cui V, forse per errore, aveva ripetuto 137. Sotto il pentagramma di Cb si leggono le seguenti cifre (sovrapposte dal basso all'alto), scritte forse come chiarimento dell'armonia o promemoria della correzione: $b6 + \dot{h}4 + \dot{h}2$.

138, 142 Cor III, IV A: In origine V aveva scritto la nota superiore come *re*^{#4} (effetto: *si*³),

poi la cambiò nell'equivalente enarmonico *mi^b4* (effetto: *do^b4*).

139 VI I A: Nella seconda metà della battuta V ha scritto solo due pause di croma. **WGV** le sostituisce con un'unica pausa di semiminima, e completa la battuta con un'altra pausa di croma.

139 VI II A: In origine V aveva anticipato nella prima metà della battuta i bicordi di 140 (*do³ + lab³*).

142 Fg A: In origine V aveva scritto la prima nota di Fg I come *do^b3*.

143 Fl A: In origine la parte era scritta:



144–172 Vio **VE**⁵³: Il testo della cabaletta è notevolmente diverso da quello composto da V:

Sempre libera degg'io
 Trasvolar di gioia in gioia,
 Perché ignoto al viver mio
 Nulla passi del piacer.
 Nasca il giorno, il giorno muoia
 Sempre me la stessa trovi,
 Le dolcezze a me rinnovi
 Ma non muti il mio pensier.

Le successive edizioni del libretto hanno sempre riprodotto questo testo, mentre tutte le fonti musicali secondarie seguono il testo di **A**. Tuttavia **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² hanno aggiunto al “ne” di “sempre lieta ne ritrovi” un apostrofo, che si è affermato nella tradizione successiva; in questo modo la parola “ritrovi”, che secondo la lezione di V dovrebbe essere un verbo il cui soggetto è “il giorno” (“sempre lieta *ci* ritrovi”) viene interpretata come sostantivo (“sempre lieta *nei* ritrovi”).

La correzione si spiega con la difficoltà di accettare il pronome di prima persona plurale “ne” in un contesto tutto al singolare; tuttavia la lezione di V, anche se contiene un piccolo anacoluti, non è manifestamente sbagliata, ed è la più vicina, per il senso, a quella del libretto (“sempre me la stessa trovi”). Si può anche avanzare l'ipotesi che nel libretto manoscritto utilizzato da V durante la composizione il verso suonasse “sempre lieta *me* ritrovi”, e che il pronome venisse modificato da V stesso.⁴ **WGV** ritiene quindi di poter accettare la lezione di **A**.

4. La questione è discussa in Della Seta, *Varianti nel testo della Traviata*, cit. sopra.

152 Cb A: È visibile una precedente versione, molto confusa, probabilmente:



154 VI I A: V scrisse due pause di croma per quello che dovrebbe essere il quarto tempo. **WGV**, sul modello della parte parallela di Vio, ne elimina una; la correzione fu effettuata già in tutte le fonti a stampa antiche.

156–157 A: Le < sono di lunghezze differenti. Quelle di Fl e VI I terminano chiaramente al primo tempo di 157; quelle di Vio, Fg e Cor I, II (in realtà scritta sotto il rigo di Cor II, IV, che a 156 tace) sono un po' più lunghe; quella di Cb continua fino alla fine di 157. Dato il **f** all'inizio di 157, Vio (qui esteso a tutte le parti strumentali), **WGV** conclude la < con il **f** al primo tempo di 157, e poi mantiene questo livello dinamico fino al primo tempo di 162.

157 Fl, Ott A: Le crome del primo e quarto tempo sono collegate alle semicrome successive. **WGV** le separa sul modello di Ob e Cl.

157–158 VI I A: In origine V aveva scritto:



158 Vc A: L'indicazione “arco”, assente in **A** e nelle altre fonti contemporanee, è suggerita dall'esplicito “pizz.” scritto da V a 159.

162 Orch A: Non vi sono indicazioni dinamiche né in **A**, né nelle fonti contemporanee. **WGV** torna a [**p**] nell'accompagnamento, anticipando il **p** per la melodia a 168, VI I.

162 VI II A: In origine nella seconda metà della battuta V aveva scritto tre bicordi con valore di croma, poi sostituì il primo con la pausa di croma.

162–167 A: Le > sono perlopiù lunghe, e si estendono fino al quarto o al quinto tempo (in Vc, a 162 e 164, raggiungono persino il sesto tempo); fanno eccezione Ob a 163 e 164 (dove i segni sono decisamente >), e Ob e VI I a 166 (dove sembrano un largo >). A 162 e 163, Vio, V aveva in origine tracciato segni più corti, ma poi li allungò (vedi anche Tav. 2). **WGV** interpreta questi segni come > estese fino all'inizio del quinto tempo. **pvRI**¹⁻² adotta tutte >, mentre **RI**¹ impiega sia > sia >>.

163 Vio A: Sulla prima nota vi è un punto di staccato. **WGV** lo elimina, come fa **pvRI**¹⁻², dato che esso non compare mai su una figurazione

analoga, sia per Vio sia per le parti strumentali.

163 Vc A: La legatura comincia al secondo tempo. Poiché tutte le altre legature cominciano sempre dopo la legatura di valore, **WGV** adotta questo modello anche per Vc a 163.

168 Fl, VI I Cb A: La \leftarrow di queste parti sembra iniziare dal primo tempo della battuta; tuttavia la presenza del **p** al secondo tempo di VI I, sopra e sotto il rigo, suggerisce che il crescendo debba iniziare un po' più avanti, come a Ob.

171-172 Vio A: In origine V aveva ripetuto le parole "dee volar".

172-187 Alf **VE**⁵³: L'intervento fuori scena di Alf, qui e oltre a 223-234, non è previsto dal libretto. In **A** la didascalia scritta da V era in origine: "entro la scena", poi fu cambiata in "sotto il balcone".

172, 222 Arpa **pvRI**¹⁻²: Lo spartito aggiunge a questo punto un **p**. **WGV** si astiene dall'indicare un livello dinamico, per permettere all'esecutore di regolare la sonorità in base alle condizioni acustiche della singola esecuzione in teatro.

172-173 Alf A: In origine le ultime due note avevano codette separate. Probabilmente V aveva in mente il testo precedente, "Di quell'amor, quell'a-[mor]". Quando scrisse il testo definitivo a questo punto, egli unì le due note. (Al terzo tempo di 173 V aveva scritto dapprima "am-[or]", che poi corresse in "a-[mor]").

179 Vio A: All'inizio di 179 V scrisse una pausa di croma puntata seguita da una semicroma. **WGV** dimezza i valori, come fanno **pvRI**¹⁻² e **pvES**. **RI**¹, invece, conserva la notazione di **A** al primo tempo, ma dimezza i valori delle due crome seguenti. Altre fonti contemporanee hanno letture ancora diverse: **pvCL** cambia il primo tempo in una pausa di semicroma e una semicroma, **pvPA** conserva la semicroma, ma la fa precedere erroneamente da una pausa di semicroma puntata.

186-187 Vio Fonti: Sebbene l'ultima nota di 186 sia *si*^{b3}, nota conservata in **I-Vt**, **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² (diverso da **pvRI**¹), e anche nelle edizioni moderne, alcune fonti ottocentesche hanno trovato scorretto l'urto col *do*³ di Alf. **pvRI**¹ (seguito da **pvBL** e **pvPA**) modifica il levare di 186 e le prime note di 187 in *do*⁴ - *mi*^{b4} - *do*⁴ (**pvES**, basato sulle lastre di **pvBL**, adotta la lezione di **pvRI**¹⁻²). In **pvCL** le note sono *mi*^{b4} - *mi*^{b4} - *do*⁴.

187 VI II, Vle A:

V dimenticò di scrivere l'ultima semiminima di entrambe le parti, che **WGV** aggiunge senza differenziazione tipografica, secondo il modello di VI I e Cb (Vc = Cb). Oltre a questa svista, vi è un problema più difficile riguardante i *fa*³ al primo e secondo tempo di Vle e al terzo e quarto (implicito) di VI II, note che sembrano improbabili, per quanto siano scritte assai chiaramente. Le ragioni di dubbio sono: 1) il *mi*^{b4} di Vio produce una settima senza risoluzione sul sesto grado della scala, accordo che non sembra trovare riscontri nelle opere verdiane di questo periodo; 2) normalmente un accordo in primo rivolto non vorrebbe il raddoppio del basso; 3) l'accordo di Fa minore in primo rivolto anticiperebbe lo stesso accordo in posizione fondamentale a 188, indebolendone notevolmente l'efficacia. Inoltre sembra probabile che V, in fase di stesura della partitura scheletro, scrivendo a Cb (Vc = Cb) *lab*² a 187 e *fa*² a 188 pensasse a due accordi in posizione fondamentale.

La situazione delle fonti secondarie (partiture e parti) è la seguente:

Fonti	VI II	Vle
A-Wn, I-Mc, I-Vt, RI ¹	<i>do</i> ³ - <i>fa</i> ³	<i>fa</i> ³ - <i>lab</i> ³
pvRI	<i>do</i> ³ - <i>fa</i> ³	<i>mi</i> ^{b3} - <i>lab</i> ³
I-Nc, DM	<i>do</i> ³ - <i>mi</i> ^{b3}	<i>mi</i> ^{b3} - <i>lab</i> ³

La tradizione più diretta ha in genere seguito fedelmente **A** (tranne Vle in **pvRI**), mentre **I-Nc** e **DM** hanno adottato la lezione che è attestata per la prima volta in **pvRI**¹ e **pvRI**¹⁻²:

Questa versione è ripresa da tutte le edizioni dello spartito tranne che da **pvBL**, dove invece di *mi*^{b3} la seconda metà della battuta ha *fa*³. È difficile immaginare che questa lezione abbia avuto origine da un errore dell'incisore; bisogna perciò supporre che la versione di **A** fosse presente nel modello inviato da Ricordi a Blanchet, e da cui fu preparato **pvBL**. In **pvES**, che ri-

prende molte lastre di **pvBL**, l'accordo fu corretto secondo **pvRI**¹⁻², ma in molte copie di **pvES** sono ancora visibili le tracce della versione originaria.

WGV, pur riconoscendo che l'interpretazione di questa battuta resta problematica, ritiene che si tratti di un errore di V, e lo corregge sostituendo sia a VI II sia a Vle il *fa*³ con *mi*³.

187 Cb (Vc = Cb) A: Il *f* è scritto a matita, e fu probabilmente aggiunto in un secondo tempo.

190 Orch A: Durante la stesura della partitura scheletro V aveva scritto le pause a VI I e Cb (Vc = Cb) con valore di semiminima, con corona, seguite da una pausa di minima. In fase di orchestrazione V ripeté dapprima questa notazione in molte altre parti, poi continuò con la notazione più precisa della versione definitiva, e corresse quasi tutte le parti già scritte, tranne Cb. In qualche caso le pause sono restate errate (in VI I, per esempio, la pausa di semiminima e quella di croma, entrambe sotto una corona, sono seguite da una pausa di minima). **WGV** corregge la notazione delle pause senza differenziazione tipografica.

193 Vio A: Sono visibili le tracce di una precedente versione:



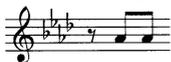
195-221 Vio A: V non ha scritto per esteso queste battute, ma ha indicato solo "Dal A. al B." (= 145-171), cui un'altra mano ha aggiunto: "Batt. 27".

222 Arpa **pvRI**¹⁻²: Vedi Nota 172, 222.

227 Vio A: Le edizioni correnti ripetono l'esclamazione "ah" di 266 alla seconda e quarta nota di 227. **WGV** segue la versione di A e di tutte le fonti contemporanee, dove la ripetizione non è presente.

229 VI I A: Al quarto tempo V aveva scritto in origine *mi*⁴ - *re*⁴. Per eliminare il *h* egli sbiadì e anche le due note, che poi riscrisse.

230 VI II A: Nella prima metà della battuta V aveva continuato in origine il modello ritmico

di 229:  ma cambiò idea prima di scrivere le pause della seconda parte della battuta.

231 Arpa A: La nota di mezzo del rigo superiore è molto bassa, e potrebbe essere letta *reb*³, come fa **RI**¹. **WGV** la interpreta invece come *mi*³, data la presenza di questa nota in tutte le battute parallele (223, 225, 233).

234-235 Cor I, II, A: Doppia gambi sono presenti a 235 ma non a 234. **WGV** suggerisce "a 2" da 234, seguendo il modello di **pRI**.

238 Vio A: Le notine di risoluzione del trillo hanno tre tratti di collegamento. **WGV** li riduce a tre, come a 240, e come nelle parti strumentali parallele di entrambe le battute.

244 Vio A: La parte fu corretta, forse a più riprese. La stesura più antica era:*



La correzione di V è confusa, e la sovrapposizione di più stesure può aver prodotto l'errore di **pvRI**¹ e delle prime tirature di **pvRI**¹⁻²:



WGV segue la lettura di **I-Vt**, **RI**¹, e delle tirature successive di **pvRI**¹⁻². V ha anche unito con un unico tratto di collegamento le note dal quarto al sesto tempo; **WGV**, seguendo **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² (ma non **I-Vt**), separa le ultime due semicrome per rispettare la disposizione del testo.

247 Vio A: In questa battuta vuota V tracciò sul pentagramma una linea ondulata per segnalare la fine della parte vocale nel N. 3.

N. 4. Scena ed Aria Alfredo

Fonte

A: ff. 77–92^v

Il manoscritto, rimasto intatto nella sua struttura originale, è formato da un unico fascicolo di otto bifolii inseriti l'uno nell'altro, di carta da venti pentagrammi (tipo C).

Le battute sono distribuite come segue:

f. 77	1–6	f. 85	77–80
f. 77 ^v	7–13	f. 85 ^v	81–85
f. 78	14–18	f. 86	86–90
f. 78 ^v	19–22	f. 86 ^v	91–95
f. 79	23–27	f. 87	96–98
f. 79 ^v	28–32	f. 87 ^v	99–102
f. 80	33–37	f. 88	103–106
f. 80 ^v	38–42	f. 88 ^v	107–111
f. 81	43–47	f. 89	112–115
f. 81 ^v	48–51	f. 89 ^v	116–119
f. 82	52–55	f. 90	120–124
f. 82 ^v	56–59	f. 90 ^v	125–129
f. 83	60–63	f. 91	130–162 ¹
f. 83 ^v	64–65	f. 91 ^v	163–169
f. 84	66–70	f. 92	170–176
f. 84 ^v	71–76	f. 92 ^v	177–182

Note introduttive

Organico

All'inizio del N. 4 V predispose i venti pentagrammi della carta come segue (WGV annota anche le successive aggiunte e modificazioni):

Violini [I]
[II]

Viole
Flauto
Ottavino

[2] Oboè

[2] Clarini [in Do]

[vuoto]; a 38: [2 Corni] in Mi^b; a 93: in Sol

[vuoto]; a 38: [2 Corni] in Si^b; a 93: in Do

[vuoto]; a 38: [2 Trombe] in Mi^b;² a 93: in Do

[vuoto]; a 38: [2 Fagotti]

[vuoto]; a 38: [3 Tromboni]

[vuoto]; a 38: [Cimbasso]

[vuoto]; a 93: Timpani in Do

[vuoto]

[vuoto]

[vuoto]; a 72: Annina

[vuoto]; a 13: [Alfredo]

Violoncelli

Bassi

Titolo

In testa al f. 77 V scrisse al centro "Scena ed Aria Alfredo", a sinistra "Atto II", a destra "N. 4", all'estrema destra, poco sotto il numero, la firma "G. Verdi". A destra del titolo un'altra mano ha aggiunto: "La Traviata". Sul margine sinistro, vicino ai due pentagrammi più alti (VI I, VI II), si legge il numero "4", probabilmente scritto da altra mano.

Note critiche

1 Orch **A**: V scrisse "Allegro vivo" sopra i pentagrammi e "Allegro vivace" sotto. **I-Vt, RI¹** e **pvRI¹⁻²** usano solo la seconda indicazione, mentre in **pRI VI pr** ha la prima, VI I solo "Allegro". **WGV** conserva la doppia indicazione di V. **1-3** Archi **WGV**: L'indicazione dinamica (**p**), assente in **A**, deriva da **pRI** (VI pr) e da **pvRI¹⁻²**, ed è condivisa da **pvES** e **pvPA**, mentre **pvCL** ha **pp**.

11 Archi **WGV**: Il (**f**) deriva da **pvRI¹⁻²**, ed è verosimile alla luce del successivo **p** di 18.

11 (12 = 11), 15 (16 = 15) Vle, Cb (Vc = Cb) **A**: Sia a 11 che a 15, Vle, vi sono punti di staccato, mentre Cb ha accenti a 15. Le fonti contemporanee riproducono la notazione di **A**, come fa **WGV**, che inoltre estende a 11 gli accenti di Cb.

18-19 Archi **A**: Mancano le legature di valore. Tra 18 e 19 vi è una voltata di pagina, e in origine V aveva previsto che gli archi tacessero a 18, dove sono visibili pause di intero cancellate a Vle e Cb (Vc = Cb).

22-23 Alf **VE⁵³**: "Ove, agli omaggi avvezza,".

27-28 Alf **VE⁵³**: "Solo esiste per me. . .".

32 Alf **A**: È visibile una precedente stesura:



. Questa versione era

presente nell'Abbozzo, dove fu poi corretta.

38 Archi **WGV**: L'indicazione dinamica (**pp**), mancante in **A**, deriva da **pvRI¹⁻²**; essa è stata

1. 136–162 (=100–126) non sono scritte per esteso.

2. V ha segnato a 38 la trasposizione per Tr, che però tacciono fino a 93.

estesa anche alle parti strumentali che entrano più avanti in questa sezione.

39-40 Alf **VE**⁵³: “De’ miei bollenti spiriti”.

39-40 Alf **A**: In origine V aveva scritto al secondo e terzo tempo di 39 crome con doppio punto e biscrome. Una versione simile era forse presente al primo tempo di 40, dove, nonostante che il testo abbia tre sillabe, le prime due note erano collegate (come nell’Abbozzo). La versione finale è comunque chiara.

42 VI II **A**: Le tre note del terzo tempo sono quasi illeggibili a causa di una sbavatura d’inchiostro provocata da una correzione. Quasi certamente V aveva ripetuto per errore i tre *do*³ del primo e secondo tempo.

44 Cor I, II **pRI**: “a 2” / **WGV** preferisce assegnare la nota al solo Cor I, seguendo l’esplicita notazione di V a 49-50.

45-46 Alf **VE**⁵³: “dell’amore!”.

47, 55 Alf **VE**⁵³: Mancano i tre punti di sospensione dopo i due punti, aggiunti da V in entrambe la battute.

49-50 Cor I, II **A**: V non ha indicato esplicitamente quanti Cor debbano suonare a 49, ma che egli intendesse Cor I solo è chiaro dalle pause di Cor II al primo e secondo tempo di 50.

50-51 Cor III, IV **A**: In origine V aveva scritto:



51 Cor III, IV **WGV**: L’indicazione “in Do” anticipa quella scritta da V a 93.

52-55 Alf **VE**⁵³: “Mi credo quasi in ciel”.

53 Alf **A**: La prima semicroma del secondo tempo aveva in origine una codetta separata, poi V la collegò con un tratto alla seconda semicroma.

54 Fg **A**: Per errore V aveva cominciato a ripetere la notazione di 53, ma la corresse prima di aver scritto il gambo della nota superiore.

56 Alf **A**: In origine V aveva scritto al secondo tempo una semicroma in più, *si*^{b2}, come se non vi fosse sinalefe tra “[vo]-glio” e “a”, poi eliminò la nota.

60 Alf **A**: Sopra il pentagramma V tracciò una linea isolata, come se avesse cominciato a scrivere una \rightrightarrows . Questa è l’interpretazione di **RI**¹ e **pvRI**¹⁻², seguita anche da **WGV**, mentre **I-Vt** non ha alcun segno.

62 Alf **A**: Al terzo tempo V aveva scritto in origine una pausa di semiminima.

65 Alf **Fonti**: Le alterazioni sono notate in maniera incompleta in **A** e nell’abbozzo (dove la sezione è scritta mezzo tono sopra), e le fonti contemporanee non sempre rendono più chiari i problemi.

(1) Il *lab*² all’inizio del passaggio ascendente è esplicito in **A** e nell’Abbozzo, ed è presente in **RI**¹ e **pRI** (VI pr), ma viene trasformato in *lab*² in **pvRI**¹⁻², che perciò non aggiunge un *b* al *la*³ con cui l’ascesa culmina. Questo erroneo *lab*², trasmesso alle altre fonti (**pvBL**, **pvCL**, **pvES** e **pvPA**), fu poi corretto in successive edizioni di **pvRI**¹⁻². **WGV** aggiunge il *b* necessario al *la*³.

(2) In **A** V non ha scritto il *h* (che annulla il precedente $\#$) per il *do*³ di “cielo”; il segno corrispondente manca anche nell’Abbozzo. L’alterazione, correttamente inserita da **RI**¹ e **pvRI**¹⁻², è adottata da **WGV**.

(3) Nella frase conclusiva V non ha scritto alterazioni per la nota di volta *do*³, e tra le fonti contemporanee solo **pvES** la aggiunge. Tuttavia nell’Abbozzo V ha chiaramente scritto l’equivalente del $\#$ (*do*^{x3} in Mi maggiore). Poiché questa alterazione è musicalmente appropriata, **WGV** ne suggerisce l’adozione.

65 Cb (Vc = Cb) **A**: Al terzo tempo V ha

scritto **WGV** elimina la pausa di semiminima superflua, e pone la corona sulla pausa di croma, come negli archi superiori.

67 Cor I, II **A**: L’indicazione “in Sol” anticipa quella scritta da V a 93.

68 **A**: In tutte le parti, tranne Vio e Cb dove si trova la notazione corretta, V ha scritto quattro bequadri, come per annullare un’armatura di chiave di quattro bemolli.

68-70 VI I, II, VIe **WGV**: L’indicazione (*arco*), mancante in **A**, è ripresa da **RI**¹.

68-70 VI I, II **A**: La \llcorner comprende tutte e tre le battute, anche se la parte comincia solo a 70. **WGV** restringe il segno a 70, ma lo estende agli altri archi fin da 68, come fa **RI**¹.

72-73 Alf **VE**⁵³: “Annina, donde vieni?”.

76 VI II **A**: In origine la battuta iniziava con una pausa di semiminima.

77 Ann **A**: È leggibile una precedente versione:



[alie]-nar ca-val-li e coc-[chi]

79 **A**: L’indicazione di tempo di V, “All.^o”, scritta in maniera molto incerta sopra i penta-

grammi, non fu ripresa da alcuna fonte secondaria, ma **pvRI**¹⁻² aggiunge l'indicazione metronomica.

79-80 Ann A: Nella seconda metà di 79 V aveva scritto in origine quattro *la*³, crome, che implicano la declamazione di quattro sillabe separate. La stessa notazione era presente nell'Abbozzo, dove manca il testo, ed è presente in **pvRI**¹ (seguito da **pvCL**, **pvES** e **pvPA**). In A V sostituì in seguito il primo *la*³ con la pausa di croma, e questa è la versione seguita da **I-Vt**, **RI**¹, **pRI** (VI pr) e **pvRI**¹⁻².

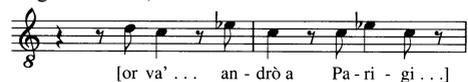
Inoltre la prima nota di 80 era in origine una croma (forse *do*⁴). Il ritmo e l'altezza definitivi erano già presenti nell'Abbozzo.

81 Vle A: “Z”, indicante la ripetizione di 80. Sebbene questo segno sia stato copiato in **I-Vt** e **RI**¹, il suo scioglimento letterale produce una versione armonicamente impossibile. **WGV** emenda la parte sul modello di 79, come fa **pvRI**¹⁻².

84 VI I A: In origine le note erano *mi*³, come a 83.

85 Alf A, **VE**⁵³: Le due fonti hanno un testo leggermente differente (nell'Abbozzo non ci sono parole in questo punto): “*or v'abbisogna?* . . .” in A; “*e v'abbisognan?* . . .” in **VE**⁵³. Sebbene tutte le fonti contemporanee seguano A, **WGV** considera “or” un errore dovuto a anticipazione del verso successivo (“Or vanne . . .”), e modifica questa parte del testo secondo **VE**⁵³.

87-89 Alf A: È visibile una prima stesura cancellata, senza testo. Con l'ausilio dell'Abbozzo, che ha una versione simile, se ne può dare la seguente interpretazione (viene suggerita una possibile disposizione delle parole immaginate da V):



Dopo aver corretto le note V scrisse a 88-89 un testo diverso da quello definitivo, ora non più leggibile a causa della correzione.

88 Archi A: VI I e VI II furono cambiati in due fasi. In origine VI I aveva *f*^{#3}, e VI aveva “Z” per la ripetizione di 87. In un secondo momento VI I aveva *do*³ + *f*^{#3}, e VI II aveva *re*³; solo a questo punto V decise definitivamente la disposizione dell'accordo. Inoltre a Cb (Vc = Cb) V cominciò a scrivere la parte un'ottava sotto, poi la spostò nell'ottava definitiva (la stessa correzione si trova nell'Abbozzo); forse

vi fu anche uno stadio intermedio, ma non è più leggibile.

93 Ott A: V ha corretto la nota, ma la prima versione sembra uguale a quella definitiva.

95-96 Alf A, **VE**⁵³: Il duplice “va!” non compare nel libretto. In origine V aveva scritto a 95:



Questa versione corrisponde a quella dell'Abbozzo (senza testo).

96-98 Cb (Vc = Cb) A: In origine V aveva scritto:



99 A: In origine V aveva scritto a questa battuta, sopra e sotto i pentagrammi e sopra la parte di Alf, la lettera “A” per la ripetizione della cabaletta fino a 126 (dove si trova la “B”); anche in **I-Vt** le due lettere “A” sono scritte a 99. In seguito un copista di Ricordi cancellò la “A” sopra i pentagrammi e quella sopra Alf, e riscrisse la prima a 100. La correzione è giusta: forse V aveva dapprima pensato di ripetere la cabaletta a partire da 99, ma poi scrisse per esteso 135 (= 99) e dimenticò di spostare a 100 la lettera “A” originale.

99 Archi **WGV**: Il (*p*) deriva da **pvRI**¹⁻². L'indicazione è stata estesa anche alle parti strumentali che entrano più avanti in questa sezione.

99 VI II A: Sulla seconda nota della terzina vi è un punto di staccato. Questo segno, che non è stato copiato in nessuna fonte contemporanea, fornisce un utile suggerimento per l'interpretazione della figura d'accompagnamento in tutta la sezione, specialmente in combinazione alla legatura chiaramente tracciata sotto la terzina. **WGV** accetta il modello, lo estende a 100 e segna “*simile*” a 101.

99-100 Alf A: “O mio rimorso” / **WGV** adotta la forma “Oh” di **VE**⁵³, presente in A nella parallela 135.

100 VI II, Vle A: La figurazione è divisa così:



WGV adotta la notazione abbreviata usata da V nelle parallele 104 e 112.

101 Vc A: La nota è una semiminima. **WGV** corregge in croma e pausa di croma, come nelle parallele 105 e 113.

101–102 Alf **VE**⁵³: “E vissi”.

101–105 Alf **A**: Le parole “io vissi in tale errore” e “sonno a frangere” sono scritte sopra una precedente versione erasa. Questa correzione va probabilmente collegata alla richiesta di variante inviata da V a Piave il 16 febbraio 1853: “Nella cabaletta dell’aria del tenore bisognerà fare sdruciolì anche il terzo verso, ed il settimo”.³ Sono visibili altre tracce di errori corretti nella disposizione del testo: a 102 V aveva anticipato al secondo tempo “tale” (forse omettendo “in”); a 103 l’ultima sillaba di “errore” era stata scritta subito dopo la seconda sillaba, piuttosto che al terzo tempo, cui appartiene.

102 VI I **A**: Il primo tempo ha uno >. Lo stesso segno era presente anche al primo tempo di 101 e 102, Alf, ma V li cancellò entrambi. **WGV** elimina quindi questo esempio unico di > sul battere della figura a VI I, sebbene tutte le fonti contemporanee lo conservino (**pvCL** e **pvPA** lo estendono addirittura ad Alf), una lettura trasmessa anche al materiale corrente.

102 Cb **A**: In origine V aveva ripetuto nella seconda metà della battuta la figura della prima, poi la sostituì con una pausa di minima. La parte di Vc, notata separatamente, fu scritta direttamente nella versione corretta.

105 Alf **A**: Subito dopo il *fa*³ iniziale del quarto tempo V aveva cominciato a scrivere un *mi*³, ma poi lo sbiadì.

107 Fg, Tr **A**: In questa battuta, la prima dopo una voltata di pagina, V lasciò vuote queste due parti, dimenticando di scrivere le note di risoluzione. Il copista di **I-Vt**, non accorgendosi dell’errore, inserì pause di intero. Successivamente un copista di Ricordi completò le parti in **A**, e le note di risoluzione compaiono in **RI**¹.

107–110 Ott **pRI**: In queste battute la parte tace, ma essa è presente in **A**, da cui fu copiata in tutte le fonti contemporanee rilevanti. Ciò nonostante, la parte manca anche nel materiale corrente.

107–122 **A**: A 99–100 e a 103–104 V non aveva scritto accenti per le anacrusi di bisrome, ma cominciò ad usarli estesamente a partire da 107. Essi sono però notati in quattro maniere differenti, e nella notazione non sembra esserci alcun tipo di coerenza. Le occorrenze si possono dividere nei seguenti casi:

(1) piccola \triangleright che copre entrambe le note: Ott e VI I a 107, Fl a 111 e 112, Vc a 115, VI I a 117, Alf a 121;

(2) > sulla prima nota: Alf a 116, Alf a 117, VI I a 120;

(3) > sulla seconda nota: Alf a 115, VI I a 116, VI I a 121, Alf a 122;

(4) > sul terzo tempo, dopo la figura di bisrome: Alf a 120.

Le fonti contemporanee affrontano questa confusione come meglio possono, ma in genere non fanno che accrescere l’incertezza.

Se la notazione di V mostrasse qualche criterio ordinatore, sia verticale (concordanza tra accenti in orchestra e nella voce) sia orizzontale (passaggi paralleli notati nella stessa maniera), sarebbe possibile conservare qualcosa di tale diversità. Mancando tale criterio, **WGV** si rassegna a collocare uniformemente gli accenti sulla prima nota della figura anacrusica, segnalando in nota a piè di pagina il solo accento plausibile, quello di Alf a 120.

108–109 Alf: **A**, **VE**⁵³: entrambe le fonti hanno “aquetati”, forma copiata in **I-Vt** e **pRI** (VI pr). Invece **RI**¹ e **pvRI**^{1–2} correggono opportunamente in “acquetati”, ortografia accettata anche da **WGV**.

108–120 Cor III, IV **A**: In origine V aveva scritto in origine la parte sul pentagramma di Cor I, II, poi la erase e la riscrisse sul pentagramma giusto.

110 Alf **A**: Per errore V scrisse il ritmo nella seconda metà della battuta nel modo seguente:



notazione riprodotta in **I-Vt** e **A-Wn**. L’Abbozzo, che in questo punto è diverso, non offre ulteriori elementi. **WGV** adotta la lettura di **RI**¹, **pRI** (VI pr) e **pvRI**^{1–2}, che correggono il ritmo secondo il modello di 108.

110 Cb (Vc = Cb) **A**: In origine la prima nota era *la*².

111–113 Alf **A**: Le parole “m’avrai sicuro vindice” sono state scritte sopra una precedente versione erasa, non più leggibile. Anche questa correzione è probabilmente da collegarsi alla richiesta di variante di V nella lettera del 16 febbraio 1853 (vedi sopra, Nota 101–105).

114–115 Fg **A**: Le due battute sono vuote, lezione trasmessa da tutte le fonti contemporanee

3. Vedi l’Introduzione alla partitura, p. xlix.

rilevanti. **WGV** ritiene che si tratti di una dimenticanza di V, e completa la parte di Fg sul modello di 106–107.

115 Alf, VI I A: In entrambe le parti la legatura sull'anacrusi di biscrome si estende alla successiva semiminima puntata del terzo tempo. (Anche la legatura di VI I a 116 è un po' estesa). **WGV** adotta il modello di legatura usato normalmente da V in battute analoghe.

115–116, 120–121 Alf **VE**⁵³: Le parole "oh mio rossor" non compaiono nel libretto a stampa.

117 Fl A: Le due semiminime hanno entrambe accenti, quasi coperti dalla \llcorner , non presenti in nessuna altra parte. **WGV** li omette.

117–120 Alf **WGV**: Nell'"oppure" le ultime due note e le legature sono aggiunte per analogia con la linea principale. Nel caso si esegua la variante, la linea melodica di Fl, Ob, Cl, VI I e Vc dovrebbe essere modificata di conseguenza.

118 VI II A: In origine V aveva scritto il bicordo $sol^2 - mi^3$.

120 Alf A: Vedi Nota 107–122.

120–121 VI I A: La legatura che inizia al terzo tempo di 120 si prolunga oltre la stanghetta fino all'inizio di 121. **WGV** la restringe a 120, come in tutti i casi paralleli.

122 Alf A: Per errore V aveva scritto in origine la prima biscroma come sol^3 .

123–124 Tr A: Sotto il pentagramma è visibile un segno che può essere interpretato come una legatura; dato che di questa non vi è un modello analogo in altre parti, **WGV** preferisce interpretarlo come il braccio superiore di una \llcorner incompleta, lettura adottata da **RI**¹.

123–124 VI I A: In origine vi era una \llcorner su queste due battute, poi inclusa nella più ampia \llcorner di 120–124.

126 Alf A: Le altezze scritte da V rimasero immutate dall'Abbozzo alla versione definitiva passando attraverso una versione preliminare (o forse due) in A. Il collegamento tra le note e i loro valori furono però modificati diverse volte, così come la disposizione del testo esplicita o implicita. La versione o le versioni originali di A non sono più leggibili, ma nell'Abbozzo (senza testo) V aveva scritto:



127–128 Fg, Trn A: In origine V aveva scritto la parte di Trn sul pentagramma di Fg, poi la sbiadì, e per Fg indicò: "col B[ass]o".

131–132 Cor I, II A: In origine V aveva scritto un si^3 (effetto: $fa\sharp^3$) per entrambi gli strumenti all'unisono.

133–134 Vle A: Il bicordo al primo tempo di 133 è $la^2 + fa\sharp^3$, e il bicordo al primo tempo di 134 è $mi^3 + do^4$. Entrambi i bicordi sono stati copiati nelle fonti contemporanee rilevanti (**pvRI**¹⁻² continua addirittura l'armonia di 133 fino al primo tempo di 134, nella riduzione pianistica), ma si tratta chiaramente di errori di V. **WGV** suggerisce una correzione coerente col contesto armonico.

134 VI II A: Il primo accordo era in origine $mi^3 + do^5$.

134–135 A: Per analogia con 98–99, dopo 134 V ha tracciato una doppia stanghetta, notazione ripresa da **pRI** (VI pr), ma essa non ha senso in questo contesto; **WGV** usa una stanghetta semplice, come fanno le altre fonti contemporanee.

135 A: V ha notato per esteso solo Alf e Cb (per quest'ultimo scrisse solo una semiminima al primo tempo); la sua notazione fu copiata in **I-Vt**. Più tardi un copista di Ricordi aggiunse le parti di VI II, Vle e Vc, e modificò la notazione di Cb come nell'analogo 99. La correzione viene accolta da **WGV**.

136–162 A: V non scrisse per esteso queste battute, ma si limitò a indicare "Dall'A. al B." (= 100–126). (Per la posizione di "A" vedi Nota 99).

163 Alf A: In origine sotto la seconda nota V aveva scritto "si", poi lo sostituì con "ah".

163–165 Trn **pRI**: Trn = Trn III fino all'inizio di 165. In questo caso **WGV** preferisce non accogliere la distribuzione suggerita da **pRI**, che produce salti pericolosi per Trn II a 165 e fra 166 e 167, e suggerisce che Trn II suoni all'unisono con Trn I.

165 Cimb A: Le prime due semiminime hanno per errore un doppio gambo.

165 Cb (Vc = Cb) A: La prima nota era in origine mi^2 , la quarta la^2 (anche a 169).

165–166 VI II A: In una prima versione, poi cancellata, l'ultima nota di 165 era re^4 , la prima di 166 mi^4 .

166 Alf A: La seconda nota era in origine si^2 .

167–170 A: V scrisse per esteso solo Alf e Cb (Vc = Cb); per le altre parti indicò "Come le 4. antecedenti" (= 163–166).

171 Cimb A: La prima nota era in origine sol^1 .

171–172 Fg A: Il secondo bicordo di 171 (172 = 171) era in origine $re^2 + fa^2$.

171–172 Cb (Vc = Cb) A: La seconda nota di entrambe le battute era in origine re^2 .

175 Trn A: In origine la nota più grave del primo accordo era forse mi^2 (dal secondo al quarto tempo = “/”).

175–176 Cimb A: In origine la parte era scritta all’ottava superiore dal secondo tempo di 175 al primo tempo di 176.

175–177 Vle A: “col Basso”.

176 Alf A: In questa battuta V ha tracciato una linea ondulata per segnalare la fine della parte vocale nel N. 4.

WGV elimina questi punti di staccato, che non compaiono in nessuna altra parte.

177–178 Ob, Cl, A: Le note di 177 dopo il battere hanno un solo gambo, ma vi è un doppio gambo al battere di 178, Ob; in base a ciò **WGV** indica “a 2” per Ob in tutto il passaggio. Lo stesso ragionamento è stato applicato per Cor III, IV a 177–178 e 180–182, e per Ob, Cl, Fg e Tr a 182. Poiché invece a Cl vi è un solo gambo anche al battere di 178, **WGV** aggiunge l’indicazione “(a 2)” riprendendola da **pRI**.

178 Cor I, II A: In origine V aveva cominciato la battuta con una pausa di semiminima, poi la sostituì con la pausa corretta di minima.



N. 5. Scena [e] Duetto [Violetta e Germont]

Fonte

A: ff. 93–130^v

Il manoscritto originale della Scena e Duetto era un tempo costituito da fascicoli regolari, ma in seguito fu smembrato, senza dubbio nel 1854, quando V apportò significativi cambiamenti a questo numero. I fogli di carta da venti pentagrammi (tipo C) rimasti dalla versione del 1853 furono riuniti in fascicoli artificiali; sono però restati intatti due fascicoli, che contengono sezioni modificate nella revisione del 1854.

L'attuale struttura di A è la seguente:

- ff. 93–99 (1853) e 100 (1854): due fascicoli artificiali ciascuno di due bifolii inseriti l'uno nell'altro.
- ff. 101–103 (1853): un bifolio artificiale con un foglio inserito (103).
- ff. 104–109 (1854): un fascicolo originale di tre bifolii inseriti l'uno nell'altro.
- ff. 110–113 (1853): un fascicolo artificiale di due bifolii inseriti l'uno nell'altro.
- ff. 114–121 (1854): un fascicolo originale di quattro bifolii inseriti l'uno nell'altro.
- ff. 122–130 (1853): due fascicoli artificiali di due bifolii inseriti l'uno nell'altro, con un foglio (129) inserito nel secondo fascicolo.

Per quanto riguarda la struttura originale è possibile fare alcune ipotesi. Poiché i cambiamenti non modificarono sostanzialmente la lunghezza del numero, si può presumere che il numero totale dei fogli fosse lo stesso (38). La supposizione è confermata dalla numerazione dei fogli in alto sul margine sinistro, scritta prima della revisione, che non è stata modificata nei fogli che seguono i fascicoli nuovi, 104–109 e 114–121.

L'aspetto del manoscritto al f. 95 suggerisce che i ff. 93 e 94, che contengono il recitativo che precede l'entrata di Ger (1–21), non erano ancora presenti quando V cominciò a scrivere il N. 5, ma che furono aggiunti in un secondo tempo; di conseguenza, probabilmente essi costituivano un solo bifolio. A 22, dove il N. 5 doveva in origine cominciare, V preparò la pagina come faceva di solito all'inizio di un nuovo numero: i pentagrammi sono uniti con una graffa iniziale,

un po' rientrata per lasciare spazio ai nomi degli strumenti e dei personaggi (sono scritti solo i nomi "Violetta" e "Germont"); i pentagrammi degli archi, di Vio e Ger sono forniti di chiavi e del segno di misura (C); sotto i pentagrammi è scritta l'indicazione di tempo ("All.^o"). L'ipotesi che V abbia cominciato a comporre la scena fra Vio e Ger a partire da 22 è rafforzata dall'Abbozzo, che inizia da questa battuta, mentre non vi sono schizzi per le battute precedenti.

Non è possibile ricostruire con certezza la struttura originale dei fascicoli, tuttavia vi sono degli indizi sia in I-Vt (che riproduce esattamente la distribuzione delle battute di V in tutti i fogli che corrispondono alla versione 1853 in A, escluso l'ultimo foglio, eccessivamente pieno), ma specialmente nell'annotazione di V al f. 113^v: "bisogna copiare tutto il quinternetto" (vedi sotto). Il quinternetto (cinque bifolii inseriti l'uno nell'altro) era la forma in cui Ricordi forniva la carta da musica, e spesso V conservava questo fascicolo standard nei suoi manoscritti. Il "quinternetto" in questione, che inizia al f. 113, doveva essere fatto di un bifolio esterno in cui V apportò delle modifiche (113/122), e da quattro bifolii interni inseriti l'uno nell'altro, che V sostituì (114/121, 115/120, 116/119, 117/118). Anche il fascicolo che lo precedeva era probabilmente un quinternetto, corrispondente ai ff. 103–112 (di cui i ff. 104–109 furono più tardi sostituiti). I fogli iniziali del N. 5 dovevano perciò essere riuniti in quattro bifolii inseriti l'uno nell'altro (95–102), e il fascicolo finale, che seguiva il "quinternetto", doveva essere fatto di quattro bifolii inseriti l'uno nell'altro (123–130). Possiamo dire con certezza che il f. 130 doveva essere l'ultimo foglio di un fascicolo, perché sul verso di esso V fece entrare a forza un gran numero di battute in un piccolo spazio.

Le battute sono distribuite come segue:

f. 93	1–5	f. 98 ^v	53–57
f. 93 ^v	6–11	f. 99	58–62
f. 94	12–16	f. 99 ^v	63–67
f. 94 ^v	17–21	f. 100	68–72
f. 95	22–25	f. 100 ^v	73–76
f. 95 ^v	26–29	f. 101	77–81
f. 96	30–33	f. 101 ^v	82–86
f. 96 ^v	34–37	f. 102	87–90
f. 97	38–42	f. 102 ^v	91–94
f. 97 ^v	43–48	f. 103	95–98
f. 98	49–52	f. 103 ^v	99–100

(fascicolo del 1854)	f. 116 ^v	239–244		
f. 104	101–104	f. 117	245–250	
f. 104 ^v	105–108	f. 117 ^v	251–255	
f. 105	109–112	f. 118	256–260	
f. 105 ^v	113–117	f. 118 ^v	261–266	
f. 106	118–122	f. 119	267–272	
f. 106 ^v	123–128	f. 119 ^v	273–277	
f. 107	129–134	f. 120	278–282	
f. 107 ^v	135–139	f. 120 ^v	283–287	
f. 108	140–146	f. 121	288–291	
f. 108 ^v	147–153	f. 121 ^v	292–295	
f. 109	154–160	f. 122	296–301	
f. 109 ^v	161–169	f. 122 ^v	302–305	
		f. 123	306–310	
f. 110	170–174	f. 123 ^v	311–315	
f. 110 ^v	175–179	f. 124	316–321	
f. 111	180–185	f. 124 ^v	322–327	
f. 111 ^v	186–190	f. 125	328–332	
f. 112	191–195	f. 125 ^v	333–337	
f. 112 ^v	196–200	f. 126	338–343	
f. 113	201–206	f. 126 ^v	344–345	
f. 113 ^v	207–210	f. 127	346–350	
		f. 127 ^v	351–355	
(fascicolo del 1854)	f. 114	211–215	f. 128	356–359
f. 114 ^v	216–222	f. 128 ^v	360–364	
f. 115	223–228	f. 129	365–371	
f. 115 ^v	229–233	f. 129 ^v	372–376	
f. 116	234–238	f. 130	377–385	
		f. 130 ^v	386–400	

Ulteriori tracce della revisione del 1854 sono presenti nel manoscritto sotto forma di note autografe di V dirette ai copisti di Ricordi (foglietti di carta in origine attaccati alla partitura con cerialacca; in seguito essi furono staccati e reincollati), e di battute cancellate. Le note autografe danno le seguenti informazioni:

- f. 100^v: “Cambiate 3. o 4. battute [= 72–76] / di canto e d’orchestra / Poi dare un’occhiata ~~at~~ a tutto il solo del Basso / (Pura siccome et.) ove vi sono molte battute cambiate”.
- f. 104: “Da qui fino all’Andante in fa minore [101–170] / bisogna rifare le parti e la stampa / perché molte battute son cambiate / nel canto e nell’orchestra” (con “la stampa” V si riferisce a **pvRI**¹).
- f. 113^v: “Qui vi sono cambiate due battute nel canto del Basso [209 e 211] / ed una nota nei primi violini [211]. Quando comincia / il

soprano è tutto cambiato, Canto ed orchestra fino / all’Andante che ho trasportato in mib: / Infine bisogna copiare tutto il quinternetto.”¹

f. 125^v: “In questo tempo c’è questa battuta / cambiata nel baritono [v’è qui un segno di rimando alla parte vocale di 333, che in effetti è stata cambiata]. Più avanti / due battute da levarsi [dopo 345]. Altre due / battute cambiate nel canto ed orchestra [346–347]; / ed un’ [sic] battuta d’aggiungere all’ / orchestra [349] nella parte del soprano / «**Conosca il sagrifizi[o]**»”.

Note introduttive

Organico

All’inizio del N. 5 V predispose i venti pentagrammi della carta come segue (**WGV** annota anche le successive aggiunte e modificazioni):

Violini ^[I]
 ^[II]

Viola

[vuoto]; a 77: [Flauto]

[vuoto]; a 77: [Ottavino]

[vuoto]; a 77: [2 Oboi]

[vuoto]; a 77: [2 Clarinetti in Do]²

[vuoto]; a 77: [2 Corni] in Mib; a 310: in Fa

[vuoto]; a 77: [2 Corni] in Lab; a 234: in Sib

[vuoto]; a 77: [2 Trombe] in Mib

[vuoto]; a 77: [2 Fagotti]

[vuoto]; a 77: [3 Tromboni]

[vuoto]; a 77: [Cimbasso]

[vuoto]; a 114: [Timpani]³

[vuoto]

Violetta; a 22: [vuoto]

Annina; a 22: Violetta

Gius[eppe]; a 22: Germont

Violoncelli

Bassi

1. Il nuovo fascicolo è in realtà fatto di quattro bifolii inseriti l’uno nell’altro, ff. 114–121. Tuttavia V apportò modifiche anche sui ff. 113 e 120 (entrambi del 1853), e probabilmente li includeva nel conto (vedi sopra).

2. A 77 V scrisse per Cl un’armatura di chiave di due bemolli (come per Cl “in Sib”), ma, quando la parte entra a 82, egli la scrisse in suoni reali (“in Do”).

3. I Timp non sono usati nella versione originale del N. 5, e dunque nel 1853 questo pentagramma era interamente vuoto. Nelle pagine aggiunte durante la revisione del 1854 V introdusse la parte a 114–116 e 152–160, scrivendo sempre l’altezza *la*^l. Per ulteriori dettagli vedi le Note relative.

Titolo

In testa al f. 93 V scrisse al centro “Scena Duetto”. Più a destra aggiunse, con penna e inchiostro diversi del tipo usato per le correzioni, “N. 5”, e all’estrema destra, poco sotto il numero, scrisse la firma “G. Verdi”. Fra il titolo e il numero del pezzo si legge, scritto a penna da altra mano, appena sopra le indicazioni di V, “La Traviata”. A sinistra del titolo una mano ancora diversa scrisse a matita “Atto 2^{do}”.

In testa al f. 95 V scrisse al centro “Duetto”, a sinistra “Atto II”. Le ragioni della doppia titolazione vanno probabilmente cercate nella storia genetica del pezzo (vedi sopra). Se è vero che in origine esso cominciava dall’attuale battuta 22, il titolo al f. 95 dovrebbe essere il più antico; quello al f. 93 può essere interpretato come “Scena [prima del] Duetto”, e ha la funzione di precisare l’esatta collocazione dei fogli aggiunti. La nuova titolazione dovette essere apposta prima che i copisti della Fenice preparassero **I-Vt**, che ha solo “Atto 2^{do} Scena e Duetto” all’inizio del N. 5 (e l’indicazione “Segue Duetto” dopo 76).

Sulla base di questa ricostruzione, **WGV** omette l’indicazione “Duetto” a 22. In effetti il vero e proprio Duetto comincia solo a 77.

Note critiche

1-51 Fonti: In **A** non vi sono indicazioni dinamiche fino a 52, e nessuna ne suggeriscono **I-Vt**, **RI¹** o **pvRI¹⁻²**. I livelli richiesti sono abbastanza autoevidenti, e **WGV** si astiene dall’aggiungerne. **VI pr** di **pRI** (ma non **VI I**) ha **f** a 14, **p** a 35 e **p** a 41.

1-3, 8-10 VI I, Cb (Vc = Cb) A: A **Cb V** scrisse accenti sotto ogni nota a 1-3 e 8-9 (ma non a 10). A **VI I**, d’altra parte, scrisse accenti sotto ogni nota a 1-2, ma quelli a 2 sono molto sbiaditi e potrebbero essere stati eliminati dal compositore; sopra le note del secondo e quarto tempo di 2 V scrisse altri accenti molto più chiari. A 8-9 non vi sono accenti a **VI I**. **WGV** ritiene che gli accenti al secondo e quarto tempo di 2 siano un’aggiunta tardiva, fatta quando V decise di porre in rilievo solo i tempi deboli di 2, invece di accentarli tutti; perciò elimina gli accenti al primo e terzo tempo di 2, sia a **VI I** che a **Cb**, e al primo tempo di 3 a **Cb**. Lo stesso modello è adottato a 8-10.

8-10 VI II A: In origine la parte restava sempre su *si*², poi V trasferì questo modello a **Vle**.

10-11 Vio VE⁵³: “Sta bene . . .”.

15 Vio VE⁵³: La didascalia scenica dice “(legge la lettera)”.

20-21 Gius VE⁵³: “Giunse un signore . . .”.

21-22 Vio A, VE⁵³: Nel libretto a stampa questa frase del testo è tra parentesi, e comincia con l’esclamazione “Ah”, omessa in **A**. Poiché V non impiega le parentesi, ed esse non sono essenziali per il senso della frase, **WGV** le omette (al contrario di quanto fanno **RI¹** e **pvRI¹⁻²**). La parte di Vio a 22 sembra essere un’aggiunta tardiva alla partitura; ciò rafforza l’ipotesi che V cominciò a comporre il Duetto da 22, aggiungendo la parte iniziale della Scena in un secondo tempo.

25-26 Ger A: Le note per “Valery” erano in origine *si*² – *la*² – *sol*², che corrispondono alla versione dell’Abbozzo.

29 Ger A: In origine la prima nota era forse *sol*², poi cambiata da V nell’appoggiatura *la*², già presente nella versione dell’Abbozzo.

29-30 Ger VE⁵³: “che a rovina corre”.

30-31 Ger I-Vt: Il ritmo è differente:



sebbene la scrittura di **A** sia perfettamente chiara.

31 Archi Fonti: In **A V** ha scritto una chiara > a **VI I**, **VI II** e **Cb** (**Vc = Cb**), differente dallo $>$ a 37; tuttavia **RI¹** e **pvRI¹⁻²** rendono in tutti e due casi il segno come $>$.

32 A: In fondo al foglio, sotto questa battuta, V ha scritto una coppia di semicrome collegate senza rigo, probabilmente per provare la penna.

40 Vio A: Le prime due note erano in origine crome.

42 Vio VE⁵³: La didascalia scenica dice: “(gli dà le carte)”.

44-48 VI I, Cb (Vc = Cb) A: È visibile una precedente versione:

Questa versione è simile a quella dell'Abbozzo.

48-51 Ger **VE**⁵³: Le parole "Ciel! che disopro!" mancano nel libretto, e le parole successive sono leggermente differenti: "D'ogni avere pensate dispogliarvi! . . .".

49, 50 Ger **A**: Le due semicrome al terzo tempo di 49 erano in origine entrambe *fa*², mentre la semiminima al terzo tempo di 50 era *mi*⁴.

52-53 Ger **VE**⁵³: La punteggiatura del libretto è "v'accusa! . . ."; V ha sostituito il punto esclamativo col punto interrogativo.

54 Vio **A**: In origine le ultime due note erano invertite, *mi*⁴ - *fa*⁴, come nell'Abbozzo.

54-56 Cb (Vc = Cb) **A**: La \llcorner comprende anche tutta 56; **WGW** la limita a 55, come a VI I e VIe.

59-60 Ger **pvRI**¹⁻²: "Nobili sentimenti" / **I-Vt**, **RI**¹ e **pRI** (VI I) concordano col testo di **VE**⁵³ e **A**. Gli altri spartiti contemporanei seguono la versione di **pvRI**¹⁻². Nell'Abbozzo le parole non sono presenti

60 Vio **A**: In origine le parole erano "Ah come" (così anche nell'Abbozzo). Successivamente V corresse in "Oh come", riscrivendo le nuove parole anche sopra il rigo, probabilmente perché la correzione risultava poco chiara. **pvRI**¹⁻² ha le parole originali, mentre **I-Vt** segue **A**, quindi la modifica fu fatta già nel 1853.

62 Cb (Vc = Cb) **A**: In origine V aveva scritto al primo tempo un *do*², minima, poi corresse in *la*², ancora minima, infine sostituì quest'ultima con un altro *la*², semibreve.

64 **A**: L'indicazione di tempo è scritta sopra i pentagrammi di VI I e sopra il rigo di Vio, non sotto i pentagrammi. **WGW** la ridispone sopra e sotto i pentagrammi.

64-66 Archi **A**: La \llcorner comincia subito prima della stanghetta di 64/65. **RI**¹, **pr**¹ (VI pr) e **pvRI**¹⁻² la fanno iniziare subito dopo il **p** di 64. Invece **WGW**, come **pRI** (VI I) interpreta il segno come iniziante da 65.

66 VI I **A**: V ha scritto sia "cresc." sia la \llcorner ; **WGW** omette l'indicazione verbale.

66-67 VI I, II, VIe **A**: La nota di VI II era in origine *si*^{b2} in entrambe le battute. In **I-Vt** questa lezione è ancora presente a 66 (ma non a 67), ma il cambiamento risale certamente al 1853. A 67 tutte e tre le parti avevano in origine semiminime, seguite da pause di semiminima e minima (a VI I mancava la pausa di semiminima).

67-68 Vio **A**: V ha scritto "prevvidi", copiato in **I-Vt**; **WGV** segue l'ortografia di **VE**⁵³, **RI**¹ e **pvRI**¹⁻².

68-76 **A**: Il foglio contenente la versione originale di queste battute fu sostituito nel 1854 dall'attuale f. 100. Per la versione 1853 vedi Appendice 2, N. 5a.

72 Archi **A**: In origine V aveva scritto in tutte le parti semiminime seguite da pause di semiminima.

77 **A**: La differenza tra il **pp** di Cb (Vc = Cb) e il **p** delle altre parti è riprodotta in **I-Vt**, **RI**¹ e **pvRI**¹⁻². Queste dinamiche furono aggiunte in un secondo momento rispetto alle note e alle parole, ma già nel 1853, poiché compaiono in **I-Vt**.

78 Ger **A**: V ha scritto chiari punti di staccato sulle prime tre note, ma solo **RI**¹ li riproduce tutti; **pRI** (VI pr) e il materiale corrente hanno solo quelli sulle due crome, mentre **pvRI**¹⁻² non ne ha alcuno.

82 Cb (Vc = Cb) **A**: In origine V aveva scritto una pausa di minima nella seconda metà della battuta, poi la sostituì con la nuova versione. Questa correzione fu effettuata nel 1853, prima di essere copiata in **I-Vt**. Alla parallela 90 V scrisse senza esitazione la versione definitiva.

82-83, 90, 94, 96 Ger **A**: In queste battute V ha modificato nel 1854 la linea melodica originale (che corrispondeva in gran parte all'Abbozzo). Per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 5a.

84 Ger **A**: V corresse già nel 1853 la linea melodica nella prima metà di 84. La versione originale, non presente nell'Abbozzo, è:



se - no

La versione finale fu conservata senza modifiche nel 1854.

86, 88 Ger **A**: I segni di articolazione al terzo e quarto tempo non sono scritti con chiarezza. Quello al quarto tempo è sempre \wedge , ma quelli al terzo tempo possono essere letti sia come punti di staccato sia come accenti (\wedge o $>$). Le fonti contemporanee mostrano una varietà di soluzioni che confonde ulteriormente le cose. **WGW** adotta sempre \wedge .

87 Ger **VE**⁵³: "giovane".

92-93 Ger **A**: La linea melodica, modificata da V già nel 1853, rimase inalterata nel 1854 (vedi anche Tav. 3). La versione originale, che corrisponde a quella dell'Abbozzo, era:



94, 96 Ger A: Le \rightrightarrows furono scritte da V per una linea melodica molto diversa (vedi Appendice 2, N. 5a) Tuttavia, quando revisionò il passaggio nel 1854, V non tentò di modificare i segni, che sono presenti in tutte le fonti secondarie (la \rightrightarrows di 94 è a volte interpretata come un accento sul primo tempo). Seppure con qualche incertezza, **WGV** conserva la lezione di A.

97 VI II A: In origine V aveva ripetuto nella seconda metà della battuta il *mib*³ della prima metà.

97-98 Ger A: A 98 V fece in A lo stesso errore che aveva introdotto nell'Abbozzo: scrisse solo quattro crome (*do*³) per le cinque sillabe di "le rose dell'a-[mor]", lasciando la battuta incompleta di un ottavo. **WGV** introduce l'ovvio emendamento, come fanno le fonti contemporanee (compreso **I-Vt**). A 97 vi sono cinque punti di staccato, ma disposti sulle ultime quattro note; a 98 vi sono punti sulle ultime quattro note, ma la prima di esse ha la parola "le" immediatamente sotto. **WGV** impiega punti di staccato per tutte e cinque le note in entrambe le battute.

99 CI A: V aveva iniziato a scrivere la parte sul pentagramma di Cor I, II, poi la sbiadì e la riscrisse sul pentagramma giusto.

99 VI I A: V scrisse **p** alla seconda croma del terzo tempo. **WGV** elimina questa indicazione dinamica ritenendola una prima idea, poi superata dalla \rightrightarrows .

100 Ger A: V ha scritto "resistere no no no voglia"; **WGV** trasforma l'ultimo "no" in "non", come in **VE**⁵³, **RI**¹ e **pvRI**¹.

101-169 A: Tutta questa sezione è stata riscritta nel 1854. V cancellò la prima battuta (101), che è tuttora visibile sul f. 103^o, e sostituì i fogli contenenti la versione originale di 102-169 (con gli attuali ff. 104-109). Per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 5a.

112-113 Ger **VE**⁵³: "È duopo!".

113 VI I A: V ha scritto un'unica legatura per l'intera battuta. **WGV** preferisce ed estende l'articolazione più dettagliata di Vc, come fa **RI**¹.

113-116 Vio **VE**⁵³: "No . . . giammai".

114-116 Timp A: Il *la*¹ scritto da V per queste battute crea un problema di difficile soluzione.

Infatti, anche interpretandolo come *lab*¹, risulta strano sia il fatto che i Timp suonino la terza dell'accordo a 114-115, sia soprattutto l'aspra dissonanza col basso che si produce a 116. D'altra parte è difficile immaginare un errore di scrittura di V, anche perché il fenomeno si ripete più avanti, a 152-160 (vedi Nota). La parte di Timp fu aggiunta al N. 5 nella revisione del 1854, e lo strumento suona solo in questi due passaggi, abbastanza distanziati tra di loro, per cui non è possibile invocare ragioni di cambiamento di accordatura in breve tempo. **WGV**, riconoscendo che il problema resta aperto e bisognoso di studi ulteriori, riproduce esattamente la notazione di V, e propone in una nota a piè di pagina una possibile interpretazione della parte per Timp in Do.

120-121 Vio **VE**⁵³: "m'arda il petto? . . ." / Questa lezione è seguita da **I-Vt** e **RI**¹. In A V ha modificato il testo in: "m'arde il petto"; questo testo fu copiato in **pRI** (VI pr e VI I). **pvRI**¹⁻², invece, modifica in "m'arda in petto", versione conservata nel materiale corrente. **WGV** segue A.

124 Vle A: All'inizio della battuta V aveva scritto una pausa di croma, che subito dopo sbiadì e sostituì col segno di ripetizione da 123.

124-125 Vio **VE**⁵³: "tra' viventi? . . .".

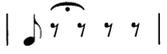
128 Vio **Fonti**: La prima nota della battuta è *sol*³, che interrompe la serie della appoggiature. Che questa fosse l'intenzione di V già nel 1853 risulta da **I-Vt**, che ha la stessa versione (l'Abbozzo è in questo punto un po' diverso, ma la sua versione suggerisce un effetto simile). È pure notevole che, sia in A sia in **I-Vt**, nella prima metà di 128 si interrompa la sequela di legature. **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² (e da quest'ultimo tutti gli spartiti successivi) trasformano la nota in *lab*³, che da essi è entrato nella tradizione esecutiva. Questo errore riduce a un modello uniforme l'assai più interessante idea musicale di V.

128-129 Vio **VE**⁵³: tutto *io* troverò? . . .".

129 Cb (Vc = Cb) A: Non vi sono \natural per il *si*¹ e il *la*¹. Tutte le fonti esistenti della versione del 1853 del Duetto hanno queste alterazioni, che dovevano essere presenti nell'autografo del 1853, ed essi sono stati assunti nella tradizione esecutiva moderna. **WGV** non crede che nel 1854 V abbia voluto cambiare la modalità della scala discendente, e integra i \natural riprendendoli da **I-Vt** e **pvRI**¹⁻². Invece **RI**¹ riproduce la notazione di A.

136, 138 Vio **VE**⁵³: La punteggiatura, adottata

anche da **RI**¹ e **pvRI**¹⁻², è alquanto diversa da quella di **A**: “vedo? . . .”, e “Alfredo! . . .”.

138 Vc, Cb **A**:  La presenza di quattro pause di croma dimostra che V intendeva che la nota avesse il valore di semiminima, come in tutte le altre parti.

140-146 Vio **A**: Queste battute occupano l'intero recto di f. 108. Per errore V scrisse su questa pagina le prime sette battute della melodia vocale (senza testo) dimenticando che aveva già scritto la prima battuta (139) sul verso precedente (f. 107^v). Questo fatto spiega perché la \ll di Vio copriva lo spazio ora occupato da 140-142. Accortosi dell'errore, V corresse la parte, e a 142 sovrappose al segno precedente una \gg per la linea vocale, che **WGV** in via eccezionale (e confortato da **RI**¹), estende anche alle parti orchestrali che raddoppiano la melodia. La sesta battuta della notazione originale (che corrisponde all'attuale 145), era forse leggermente diversa:



142-150 Archi **A**: In questo passaggio V ha usato saltuariamente una notazione abbreviata per le crome ripetute. Per motivi di coerenza **WGV** le scrive tutte per esteso.

143-146 Vio **VE**⁵³: “che morir preferirò”.

146 Cor I, II **A**: In origine V aveva scritto al primo tempo un bicordo (notato *sol*³ + *mi*⁴), poi sbiadì la nota superiore e annotò “Solo” alla parte rimasta.

152-160 Timp **A**: Come a 114-116 (vedi Nota), il *la*¹ scritto da V pone difficili problemi. **WGV**, riconoscendo che il problema resta aperto e bisognoso di studi ulteriori, riproduce esattamente la notazione di V, e propone in una nota a piè di pagina una possibile interpretazione della parte per Timp in Do.

154 Vc **A**: Per errore V scrisse una terza pausa di croma alla fine della battuta, poi la sbiadì.

158 Vle **A**: In origine il bicordo era *fa*³ + *re*⁴.

160 Ob, Cl **A**: Le note reali del quarto tempo, ma non le acciaccature, hanno il doppio gambo. **WGV** interpreta tutto il passaggio “a 2”.

160 Cb (Vc = Cb) **A**: **ff** / **WGV** elimina questa indicazione, considerandola un residuo della prima stesura reso superfluo dal **fff** di 158.

165-168 Ger **VE**⁵³: “Ma pur tranquilla *udite* . . .”.

170 Cb (Vc = Cb) **A**: Per errore V scrisse una terza pausa di croma alla fine della battuta, poi la sbiadì.

171 Ger **VE**⁵³: “giovane . . .”.

172-173 Vio **A**: È visibile una precedente stesura in cui la prima nota di 172 era *fa*³ (come nell'Abbozzo, dove il passaggio è scritto in **C**), e l'ultima nota di 173 era *reb*⁴.

173-174 Vio **VE**⁵³: “V intendo . . .”.

176 Cb (Vc = Cb) **A**: In origine V aveva scritto il *reb*⁴ al primo tempo, poi lo sostituì con una pausa e riscrisse la nota nella seconda metà della battuta.

177 Vio **A**: Dopo le due semicrome V scrisse una pausa di semiminima e una di minima, come se stesse pensando in **C**, la misura in cui il passaggio è scritto nell'Abbozzo.

177-178: Ger **A**: Le note per “Sia pure . . .” erano in origine *do*³ - *do*³ - *do*², come nell'Abbozzo.

177-180 Vle **A**: “col Basso”.

180 Ger **A**: La seconda nota è una semicroma. La presenza di due punti alla croma precedente conferma che V desiderava una biscroma, come a 179.

180 Cl, Fg **A**: In questa battuta, la prima di una nuova pagina, V scrisse le legature della prima nota. **WGV** le fa cominciare dalla seconda nota, come a 179 e come nelle parti parallele di Fl e Ob.

183-197 VI I **A**: V scrisse una prima volta “divisi” a 183, indi di nuovo a 184, seguito dall'usuale linea ondulata che si interrompe quando la parte tace. A 183 la parte è in ottave; da 184 è scritta solo la nota dell'ottava inferiore. Il primo “divisi” è un po' sbiadito, il che potrebbe far pensare ad un ripensamento di V; tuttavia non vi è ragione di pensare che i VI I debbano suonare “uniti” a 183 e “divisi” nel seguito. Probabilmente l'indicazione di 184 e la linea ondulata servono solo a ricordare che tutta la parte va eseguita “divisi” in ottave.

184, 194 Fl, Cl, **A**: A Cl, 184, e a Fl, 194, la legatura arriva fino alla croma del secondo tempo; **WGV**, seguendo anche **RI**¹, la limita alla figura di biscrome, come in tutti i casi simili in **A**.

186 Fl **A**: Sotto le note è scritto un **pp**; poiché questa indicazione non fa che ripetere quella di 184, **WGV** la elimina.

188 Ger **A**: V scrisse la legatura solo sopra le prime tre note, poi la riscrisse per abbracciare

tutte e quattro le biscrome. Il risultato è ambiguo, e **pvRI¹⁻²**, seguito da **pvCL** e **pvPA**, interpreta l'insieme dei due segni come una \rightrightarrows .

190 Ger A: Il segno qui interpretato come $>$ (lettura seguita anche da **pvRI¹⁻²**) è piuttosto lungo, e comincia prima della stanghetta di battuta. Inoltre la seconda nota è una croma, che **WGV** corregge in semicroma, come fanno **RI¹** e **pvRI¹⁻²**.

191 Vle A: In origine i due bicordi erano $sol^2 + sib^2$. Nel correggere, V tentò dapprima per il primo bicordo $do^2 + sib^2$, poi decise $sib^2 + do^3$ per entrambi.

197 Ger A: In origine le ultime due note avevano codette separate, in seguito V le collegò con un tratto unico.

198-199 Fl, Cl A: Entrambe le \rightrightarrows cominciano in realtà prima della stanghetta di 198/199. **WGV** le limita a 199, secondo il modello di Ger, come fa **RI¹**.

200 Ger A: Le quattro biscrome sono collegate con un tratto unico. **WGV**, come fanno **RI¹** e **pvRI¹⁻²**, le divide in due gruppi di due note, come a 201, per adeguarle alla declamazione del testo.

200, 204 A: le indicazioni dinamiche, perlopiù **ppp**, sono scritte con penna e inchiostro diversi dal resto, e furono probabilmente aggiunte in un secondo tempo. La loro presenza in **I-Vt** conferma che esse furono aggiunte in A già nel 1853.

202 Ger A: Il (b) è ripreso da **RI¹** e **pvRI¹⁻²**.

202 Fl, Ob, Cl RI¹: Questa fonte aggiunge un levare alla frase di 203-204, come a 199. Sul significato di questo errore per le relazioni tra le fonti de *La traviata* si veda la Parte prima, Fonti, del presente Commento critico.

207-210 Fg A: La parte è parzialmente coperta dal foglietto incollato con istruzioni di V (vedi la descrizione di A all'inizio di queste note), che lascia però intravedere in trasparenza la scrittura.

209 Ger, VI I A: Nella revisione del 1854 V modificò la linea melodica originale di Ger (che coincideva sostanzialmente con quella dell'Abbozzo) e una nota di VI I. Per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 5a. La sovrapposizione delle due versioni della linea vocale provocò confusione negli impiegati di Ricordi che prepararono **RI¹** e **pvRI¹⁻²**, che introducono entrambi un ritmo puntato nella prima metà della battuta:

 Si tratta di un errore che è
gio - vi - ne, è

rimasto in tutte le edizioni successive. La lezione di A è inequivoca, e coincide con quella dell'Abbozzo.

209-210 Ger, VE⁵³: “giovane” / In A V ha scritto “giovine” a 209 e “giovane” a 210. **WGV** adotta sempre la forma la forma “giovine”, che sembra preferita da V (cfr. 87, 171, 235 e 263).

211-295 A: Questo passaggio è stato interamente riscritto nel 1854. V sostituì i fogli contenenti la versione originale di 211-295 con gli attuali ff. 114-121. Per la versione 1853 vedi Appendice 2, N. 5a.

211 Ger A:  Tutte le fonti secondarie dimezzano il valore della nota conclusiva, come fa **WGV**.

211 Cor III, IV WGV: Il cambiamento di trasposizione anticipa l'esplicita indicazione di V a 234.

212 Vio RI¹: Questa fonte introduce in questa battuta una \leftarrow . Si tratta di un errore provocato dalla combinazione della legatura e della sottolineatura delle parole “con estremo dolore”.

212-214 Vio Fonti: Nella versione del 1853 V aveva scritto accenti sulla prima nota di ognuna di queste battute (cfr. N. 5a, 213a-215a), ma non li riprese nella revisione del 1854 (A). Tuttavia **RI¹** e **pvRI¹⁻²** aggiungono accenti a 212 e 213.

214-215 Vio A: “che un di caduta” / **WGV** accetta la lezione corretta “ch'è” di **VE⁵³**.

220-221 Cl A: Per errore V aveva scritto punti di valore dopo le minime, poi li sbiadì.

223 Cl A: In origine V aveva scritto a Cl II una semibreve, poi la cambiò in minima.

226 Ger, Cb (Vc = Cb) A: Al primo tempo vi è una semiminima. **WGV**, come **RI¹**, modifica in croma con pausa di croma.

229 Cb (Vc = Cb) A: Il **p** si trova in realtà alla metà della battuta, dove lo colloca anche **RI¹**.

233 Vio A: V scrisse la prima nota e pausa con valore di semicroma, ma la semiminima successiva non ha punto di valore. **WGV** le sostituisce con una croma e una pausa di croma, come fa **RI¹**; **pvRI¹⁻²** mantiene inalterati i valori, ma aggiunge una pausa di croma.

234: Il (*p*) deriva da **pvRI**¹⁻², ed è confermato dall'indicazione di V a 239, Ob, e 242, Vc. Esso era presente nella corrispondente 234a della versione 1853.

234 **pvRI**¹⁻²: In questa fonte manca l'indicazione metronomica, che però è presente in **pvRI**¹ e in **pvBL**, da cui la riprese **pvES** (ma non **pvCL** e **pvPA**). Essa viene accolta da **WGV**.

235 Vio **VE**⁵³: “giovane” / A ha la forma “giovine” sia a 235 sia alla ripetizione di 263.

238 Vio **VE**⁵³: “ch'avvi” / A ha la forma “che avvi” sia a 238 sia alla ripetizione di 266.

245 Ob A: V cominciò a scrivere la parte una battuta prima del dovuto, poi sbiadì le note. A 245 è ancora visibile la parola “Solo”, che **WGV** applica a 245, dove l'indicazione manca.

248 Cl **pRI**: “a 2” / Poiché V non ha scritto doppi gambi, **WGV** preferisce suggerire [I], ritenendolo più idoneo all'equilibrio sonoro degli accordi.

249–288 Ger **VE**⁵³: Tra il testo composto da V e quello del libretto vi sono numerose piccole differenze. Questo è il testo stampato, in doppi quinari:

Si piangi, o misera . . . — supremo, il veggio,

È il sacrificio — ch'or io ti chieggo . . .

Sento nell'anima — già le tue pene . . .

Coraggio . . . e il nobile — cor vincerà.

251–252 Ob **Fonti**: In A V ha scritto solo Ger, Vc e Cb. Per tutte le altre parti strumentali egli ha indicato la ripetizione di 249–250. Tuttavia nella versione del 1853 **I-Vt** (che sicuramente copiava le pagine autografe originali, ora perdute) fornisce una risoluzione per Ob all'inizio di 251, simile alla notazione di V per Ob a 253 in entrambe le versioni. Considerando una svista l'assenza di una risoluzione al battere di 251 (che è la prima battuta di un verso), **WGV** aggiunge la nota.

254 Vle A: In origine V aveva scritto il bicerdo *fab*² + *reb*³.

258–260 A: V scrisse una combinazione di \llcorner e “*crs*”; l'indicazione verbale è presente a Fl (accanto alla \llcorner), Fg, VI I e Vc. **WGV** sostituisce i “*crs*” con \llcorner ed estende quest'ultima al resto dell'orchestra. Che V intendesse un crescendo generale è dimostrato dalla \llcorner di Fl, che copre 258–259, anche se la parte entra solo alla seconda metà di 259.

262–276 A: V scrisse per esteso solo Vio, Ger, Vc e Cb; per le altre parti indicò “Dal A al

B”, per la ripetizione da 234 (segnato “A”) a 248 (segnato “B”).

267–268 Vio A: La \rhd comincia in realtà dalla prima nota di 267, il che contraddice sia la dinamica della frase sia l'esplicito **f** di 268. **WGV** considera un errore di scrittura di V la disposizione della \rhd , e la fa cominciare a 268. Quest'ultima disposizione si trova nella battuta corrispondente della versione del 1853 (268a).

277 VI I A: V scrisse “*crs*” verso la fine della battuta. **WGV** lo sostituisce con una \llcorner dall'inizio della battuta, sul modello di Vle e Cb. Inoltre V ha tracciato una legatura che abbraccia l'intera battuta; **WGV** la sostituisce con legature per ogni coppia di crome, come a Ob e Vc, soluzione adottata anche da **RI**¹.

278 Cor III A: In origine V aveva scritto:



278 Vc A: La legatura si estende fino al quarto tempo; **WGV** la limita alle due crome, come a Ob, Cl e VI I.

278–279 Cor I A: In origine V aveva scritto a 278 una minima con punto (notata *do*⁴), poi la cambiò in una semiminima puntata e completò la battuta. A 279 egli aveva scritto il primo *mib*⁴ (effetto: *solb*²), scritto come semiminima puntata, all'inizio della battuta, successivamente sbiadì il punto di valore della prima nota e inserì la pausa al primo ottavo, per evitare l'urto con l'appoggiatura delle parti melodiche.

281–284 A: Sono notate per esteso solo le parti vocali e la risoluzione al primo tempo di 281 per VI I (estesa da **WGV** a Ob); per le altre parti orchestrali V indicò la ripetizione di 277–280 (numerata da “1” a “4”).

285–286 Cor I, III A: In origine V aveva scritto la parte sul pentagramma di Cl, poi la riscrisse su quello giusto.

289 Cor I, II **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa l'esplicita indicazione di V a 310.

290 **pvRI**¹⁻²: In questa fonte manca l'indicazione metronomica, che però è presente in **pvRI**¹ e in **pvBL**, da cui la riprese **pvES** (ma non **pvCL** e **pvPA**). Essa viene accolta da **WGV**.

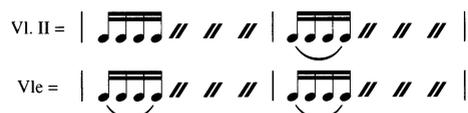
290 Vio **VE**⁵³: “Or imponete”.

294 Vio A: Sopra la parte un'altra mano ha ripetuto le sillabe “[Segui]-rammi”, per chiarire la frettolosa stesura del testo sotto le note fatta da V.

296–319 A: A 296 V alterò la stesura originale di Vio per la revisione del 1854 (per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 5a). In tutta la sezione numerose annotazioni aggiunte alle linee vocali e alle parti orchestrali sono una conseguenza del cambiamento di tonalità del passaggio precedente dal Mi maggiore del 1853 al Mi bemolle maggiore del 1854. Tornando al manoscritto originale a 296, V annullò l'armatura di chiave di Mi bemolle della sezione riveduta scrivendo a 296 tre bequadri, e lasciò la sezione successiva (che in origine prevedeva quattro diesis in chiave) senza alterazioni di sorta in chiave. Per adattare la musica alla nuova armatura, nel 1854 V modificò abbondantemente le alterazioni a 296–319; in altri casi vi sono però varie alterazioni (in particolare bequadri) rese superflue dalla nuova situazione. **WGV** corregge tutto il passaggio applicando le alterazioni rese necessarie dal senso armonico.

302 VI I A: In origine la parte era notata all'ottava superiore.

302–303 VI II, Vle A:



/ **WGV** preferisce continuare l'articolazione per copie di biscrome, usata da V nelle due battute precedenti.

304 VI II A: In origine il bicordo nella seconda metà della battuta era $do^4 + la^3$.

306, 308 VI I (Fl = VI I) A-Wn, RI¹:



Questa variante nell'articolazione non ha importanza per il testo di **WGV**, ma essa fornisce un'informazione importante sulle relazioni tra le fonti. Vedi Parte prima, Fonti, del presente Commento critico.

307–308 Ger VE⁵³: “Or che pensate?”.

310 Ger A: In origine V aveva cominciato a scrivere in questa battuta la frase che inizia a 311, poi la sbiadì.

310 VI II A: Al primo ottavo V aveva scritto in origine un re^2 , croma, poi sostituito dalla pausa.

310–317 Fl A: A 306 V aveva scritto “8^a V[iolini I], prescrizione valida fino a 317. A 318–319 la parte è però scritta all'unisono con

VI I. La distrazione è evidente perché, prendendo alla lettera l'indicazione, la parte di Fl risulterebbe troppo alta a 311–317. Per risolvere il problema, **pRI** fa cambiare registro a Fl dal secondo tempo di 311. **WGV** ritiene questa soluzione illogica e antimusicale, e corregge scrivendo Fl all'unisono con VI I già dalla seconda metà del secondo tempo di 310.

311–312 Fg A: La parte è confusa per una correzione, ma l'intenzione di V è chiara.

314 VI II A: In origine V aveva scritto un singolo bicordo con valore di croma alla seconda metà del primo tempo, poi lo sostituì con la nuova figura ritmica.

316 Cimb A: In origine la prima nota era scritta un'ottava sopra.

320 A: Mancano indicazioni dinamiche. Il [**p**] proposto da **WGV** anticipa l'indicazione di V per Fg a 350.

320 Cb (Vc = Cb) A: In origine la prima nota era scritta un'ottava sopra (il resto di 320 e le intere 321–323 sono derivate da questa nota).

321 Vio A: In origine V aveva scritto sulla prima e terza nota degli accenti, che successivamente eliminò.

322 VI II A: Al primo tempo V aveva scritto in origine il bicordo $sol^2 + re^3$, poi assegnato a Vle.

324–328 Vio A: “se le tue pene orribili non fia che alcun gli dica” / Le due modificazioni apportate da V alle parole di **VE⁵³** (“se le mie pene orribili vi sia chi almen gli dica”) producono confusione del senso del testo (ripreso tale e quale da **I-Vt**). L'errore si deve forse a un momento di distrazione: il “non fia” di 326–327 riprende quello di 322–323, e “alcun” per “almen” è un tentativo, probabilmente inconscio, di rimediare alla svista. **WGV** corregge sostituendo il testo scritto da V con quello di **VE⁵³**, correzione già effettuata da **RI¹** e **pvRI¹⁻²**. Per ulteriore discussione su questo punto, vedi l'Introduzione alla partitura.

333 Ger A: V modificò la composizione originale per la revisione del 1854. Per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 5a.

334 Vle A: Al terzo tempo V aveva scritto in origine il bicordo $sol^2 + do^3$.

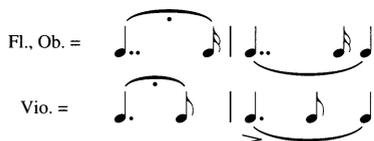
335 Ger A: La corona della parte vocale è ripresa da **pvRI¹⁻²**.

336 VI I A: Al secondo e terzo tempo V aveva indicato in origine la ripetizione del re^3 del primo tempo.

339–340 Vio **VE**⁵³: “d’amor . . .”.

341 Cb (Vc = Cb) **A**: La corona si trova in realtà sul terzo tempo; **WGV** la sposta al quarto tempo come negli archi superiori, cambiamento effettuato già da **RI**¹.

341–342 Fl (Cl = 8^a Fl), Ob, Vio **A**: Nella notazione di V vi sono delle discrepanze ritmiche inaccettabili:



WGV modifica i ritmi adottando il modello della ripetizione a 353–354 (parti vocali).

344 Vio **A**: In origine V aveva scritto un *si*^{b3}, semiminima. La modifica fu effettuata già nel 1853.

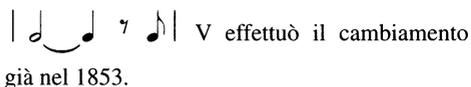
345–346 Ger **VE**⁵³: “del vostro *cor* . . .”. Forse V ha cambiato in “del vostro amore . . .” per non ripetere immediatamente l’ultima parola di Vio a 344. (In **VE**⁵³ le strofe di Vio e Ger per questa sezione conclusiva del Duetto sono stampate come ottave indivise, piuttosto che come quartine alternate, come le ha composte V; per il librettista la ripetizione non costituiva quindi un problema).

345–347 Ger **A**: Dopo 345 sono visibili due battute della versione 1853 (le ultime due del f. 126^v), che V cancellò per la revisione del 1854. Durante tale revisione egli modificò il testo dell’attuale 346 sostituendo le ultime due sillabe di “[al]-lora” con “[a]-more . . .”. Inoltre egli modificò la linea vocale a 347. Per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 5a.

349 **A**: L’accompagnamento degli archi in questa battuta è un’aggiunta del 1854, così come l’indicazione “sempre più animando” (Per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 5a).

349–363 Orch **A**: Per l’accompagnamento in crome ribattute di VI I, VI II, Vle, e poi Cor I, II e Cor III, IV, V ha usato la notazione abbreviata, una semiminima puntata con un taglio al gambo. Dato il contesto grafico di Vc in questo passaggio, **WGV** scrive le note per esteso.

350 Vio **A**: In origine il ritmo era diverso:



350 Fl **A**: Per errore V aveva scritto in origine le prime due note come *sol*⁴ – *fa*⁴.

353 VI I **A**: In origine V aveva scritto  indi sostituì l’ultima nota con una pausa di croma e completò la battuta.

353 Cb **A**: La corona si trova in realtà sul terzo tempo. **WGV** la sposta all’ultima pausa, sul modello delle altre parti strumentali, modifica già effettuata da **RI**¹.

354–355 Ger **A**: In queste battute V ha cambiato in “sarete” la parola “andrete” di **VE**⁵³, che pure conserva a 347, 362 e 370, forse per ragioni di eufonia. È possibile che si tratti di una svista, tuttavia **WGV** conserva la differenza, perché essa non è manifestamente sbagliata. Anche **RI**¹ ha conservato la differenza, mentre **pvRI**^{1–2} ha mutato in “sarete” tutti gli “andrete”.

356 Ob **A**: La legatura oltrepassa la stanghetta di 356/357. Poiché tutti gli altri modelli per questa legatura restano dentro questa battuta, **WGV** interpreta nello stesso modo quella di Ob a 356.

356, 359–360, 363 Cor I, II **pRI**: La fonte indica che entrambi gli strumenti devono suonare in queste battute, ma il carattere del passaggio sembra più appropriato per un solo strumento. Infatti, a partire da 364, dove cambiano il modello ritmico e il carattere, V ha esplicitamente scritto doppi gambi per le note sul rigo di Cor I, II. Per una situazione analoga vedi N. 10, Nota 274–278.

357 Ger **A**: In origine V aveva scritto la prima nota come *si*^{b2}, con una legatura alla prima nota. Nel correggere la seconda nota in *la*^{b2} V erase anche la legatura, che poteva essere interpretata come legatura di valore.

359 VI I, Cb (Vc = Cb) **A**: I segni dinamici **pp** e **ppp**, sopra e sotto i pentagrammi, sono scritti con penna e inchiostro diversi, e furono probabilmente aggiunti in un secondo tempo (ma già nel 1853, poiché compaiono anche in **I-Vt**). A 360 **WGV** ristabilisce il livello dinamico fondamentale [*p*], e non estende il **pp** alla ripetizione di 363, perché la musica continua in modo diverso.

360–363 **A**: Sono scritte per esteso solo le parti vocali, Cb (Vc = Cb) e le note di risoluzione di Fl, Fg e VI I a 360. Per le altre parti V indicò “Come le 4 antecedenti”, per la ripetizione di 356–359.

361 Ger **A**: È visibile una precedente versione cancellata:



no - bil, d'un o - pra

364 Vio A: V cominciò a scrivere la seconda sillaba di “sospiro” alla fine di 364 (ultima battuta del f. 128^v), poi la sbiadì e la riscrisse all’inizio di 365.

365 Ob, VI I (Fl = 8^a VI I) **WGV**: Il “(cresc.)” è suggerito già in **pvRI**¹⁻².

367–371 Cl A: “unis[ono]” / **pRI** interpreta l’indicazione come se V volesse che Cl suoni con VI I, e perciò assegna 368–371 al solo Cl I. **WGV** ritiene invece che V intendesse che Cl suoni con Ob (a sua volta all’unisono con VI I a 365–367, mentre a 368–371 è scritto per esteso), e fa suonare anche Cl I e II rispettivamente con Ob I e II.

370 VI I A: In origine V aveva scritto la parte una terza sotto (come a Ob II).

371 Cor I, II A: In origine V aveva continuato l’ottava delle battute precedenti (notata *do*³ + *do*⁴).

371 Cb (Vc = Cb) A: V ha scritto ai primi due tempi una semiminima e una pausa di semiminima. **WGV** modifica in minima sul modello delle altre parti (cambiamento già effettuato da **RI**¹).

373–396 **Fonti**: Il testo della conclusione del Duetto in **VE**⁵³ è il seguente:

VIO. Qui giunge alcun, partite! . . .

GER. Ah grato v’è il cor mio! . . .

VIO. Non ci vedrem più forse . . .

(*s’abbracciano*)

A 2. Felice siate . . . Addio! . . .

In A V ha scritto a 373: “Ah giunge alcun”; **WGV** ritiene che l’interiezione “Ah” anticipi per errore la prima parola di Ger nel mezzo verso seguente (“Ah grato v’è il cor mio”), e la

sostituisce con la lezione del libretto. Questa correzione fu già effettuata in **RI**¹; **pvRI**¹ e le prime tirature di **pvRI**¹⁻² (da cui derivano **pvBL** e **pvES**) seguono A, ma le tirature più tarde correggono questo testo.

373, 375 VI II, Vle A: Le semibreve mancano del segno di tremolo in entrambe le battute di VI II e a 373, Vle (375 = 373). Dato il contesto, **WGV** aggiunge il tremolo, come fa **RI**¹.

376 VI I A: In origine V aveva cominciato a ripetere al primo tempo la stessa figura di 372 e 374, poi operò una confusa correzione.

376 Cb (Vc = Cb) A: Sulla prima nota c’è un punto di staccato; **WGV** lo sostituisce con un accento, conservando l’articolazione delle battute parallele, come fa **RI**¹.

379–380 Vio A: V non scrisse ai due *la*³ i *♭*, impliciti nell’armonia, che sono stati aggiunti da **RI**¹ e **pvRI**¹⁻². **WGV** li accoglie senza parentesi.

386 Vio A: V aveva scritto in origine: “con dolore”. In seguito cancellò la didascalia e la sostituì con: “piangendo”. Nessuna delle due didascalie compare in **I-Vt** alla corrispondente 388a

387 Cb (Vc = Cb) A: V ha ripetuto qui “pizz.”. Poiché i Cb suonano pizzicato già da 380, **WGV** omette l’indicazione ripetuta. Invece **RI**¹ la estende a tutti gli archi.

392 Ger A: Sulle ultime due note sono visibili tre puntini. La loro posizione incerta e il carattere della frase induce **WGV** a considerarli semplici macchioline, tuttavia **RI**¹ li ha interpretati come punti di staccato.

399 Cb (Vc = Cb) A: In origine V aveva anticipato a questa battuta la semibreve di 400.

400 Vio, Ger A: Le corone sono scritte in realtà a 397. **WGV** le sposta alla battuta finale.

N. 6. Scena Violetta ed Aria Germont

Fonte

A: ff. 131–158^v

Il manoscritto originale della Scena Violetta ed Aria Germont era un tempo costituito da fascicoli regolari, ma in seguito fu smembrato, senza dubbio nel 1854, quando V apportò significativi cambiamenti alla cabaletta dell'Aria Germont. I fogli di carta da venti pentagrammi (tipo C) rimasti dalla versione 1853 furono riuniti in fascicoli artificiali; è però rimasto intatto un fascicolo, che contiene la sezione modificata nella revisione del 1854.

La situazione viene qui presentata in dettaglio:

ff. 131–150 (1853): cinque fascicoli artificiali ciascuno di due bifolii inseriti l'uno nell'altro.

ff. 151–152 (1853): un bifolio artificiale.

ff. 153–155 (1854): un fascicolo originale di un bifolio con un foglio singolo (154) inserito.

ff. 156–158 (1853): un fascicolo artificiale di un bifolio con un foglio singolo (157) inserito.

Non vi sono indizi che permettano di ricostruire la struttura originale del manoscritto. Poiché il numero di battute della versione riveduta è di sole quattro in meno rispetto alla versione originale, è probabile che il numero dei fogli nel 1853 fosse uguale a quello attuale (28 fogli o 14 bifolii). Il primo fascicolo doveva essere un tipico quinterno (cinque bifolii inseriti l'uno nell'altro), come in **I-Vt**, e i restanti nove bifolii saranno stati probabilmente divisi in due fascicoli.

Le battute sono distribuite come segue:

f. 131	1–5	f. 137 ^v	78–85
f. 131 ^v	6–11	f. 138	86–94
f. 132	12–18	f. 138 ^v	95–102
f. 132 ^v	19–23	f. 139	103–109
f. 133	24–28	f. 139 ^v	110–114
f. 133 ^v	29–34	f. 140	115–120
f. 134	35–40	f. 140 ^v	121–125
f. 134 ^v	41–45	f. 141	126–130
f. 135	46–51	f. 141 ^v	131–135
f. 135 ^v	52–57	f. 142	136–140
f. 136	58–64	f. 142 ^v	141–145
f. 136 ^v	65–70	f. 143	146–148
f. 137	71–77	f. 143 ^v	149–155

f. 144	156–165	f. 152 ^v	235–240
f. 144 ^v	166–169		
f. 145	170–173		(fascicolo del 1854)
f. 145 ^v	174–177	f. 153	241–244
f. 146	178–181	f. 153 ^v	245–248
f. 146 ^v	182–185	f. 154	249–252
f. 147	186–189	f. 154 ^v	253–256
f. 147 ^v	190–193	f. 155	257–259
f. 148	194–197	f. 155 ^v	260–262
f. 148 ^v	198–201		
f. 149	202–205	f. 156	263–267
f. 149 ^v	206–209	f. 156 ^v	268–284 ¹
f. 150	210–212	f. 157	285–290
f. 150 ^v	213–217	f. 157 ^v	291–296
f. 151	218–223	f. 158	297–301
f. 151 ^v	224–228	f. 158 ^v	302–310
f. 152	229–234		

Una ulteriore traccia relativa alla revisione del 1854 è costituita da un foglietto autografo di V incollato al f. 152^v, diretto ai copisti di Ricordi con le seguenti istruzioni:

“Cambiare tutta questa / cabaletta [= 241–262] Canto ed orchestra / Più le note in levare del ripiglio” (l'ultima istruzione si riferisce alla parte vocale di 270, che V corresse direttamente sul foglio originale).

Note introduttive

Organico

All'inizio del N. 6 V predispose i venti pentagrammi della carta come segue (**WGV** annota anche le successive aggiunte e modificazioni):

Violini	[I]			
	[II]			
Viole				
[vuoto]; a 67:	[Flauto]			
[vuoto]; a 67:	[Ottavino]			
[vuoto]; a 81:	[2] Oboe			
[vuoto]; a 14:	[2 Clarinetti in Sib]; a 41:	[2]		
	Clarini [in Do]; a 166:	in Sib		
[vuoto]; a 81:	[2] Corni in Fa; a 148:	in Mib; a		
	213:	in Fa; a 226:	[in Mib]; a 242:	[in Fa]; a
	286:	[in Mib]; a 303:	[in Fa]	
[vuoto]; a 81:	[2] Corni in Do; a 148:	in Lab; a		
	213:	in Sib		
[vuoto]; a 81:	[2] Trombe in Do; a 148:	in Mib		
[vuoto]; a 47:	[2 Fagotti]			

1. 271–284 (= 248–261) non sono scritte per esteso.

[vuoto]; *a 81*: [3] Trom[boni]
 [vuoto]; *a 81*: Timpani in Fa; *a 148*: [Cimbasso]
 [vuoto]; *a 81*: Cassa sola; *a 148*: [Timpani] in
 Reb; *a 218*: in Sib²
 [Violetta]
 [vuoto]; *a 7*: Annina; *a 22*: Alfredo
 [vuoto]; *a 116*: Giuseppe; *a 153*: Germont
 [vuoto]; *a 133*: Un Commissionario
 Violon[celli]
 Bassi

I frequenti cambi di trasposizione di Cor I, II a partire da 226 risultano dalla notazione di V, ma non sono stati da lui scritti esplicitamente. Questa situazione inconsueta spiega due punti interrogativi scritti a matita in A a 227 (per 226) e a 302, come pure l'annotazione scritta a matita da una copista a 285: "in Mi♭?". Il cambiamento di 286 è l'unico ad essere annotato nella parte corrispondente di **RI**, mentre **RI**¹ non ne segnala nessuno e riproduce la notazione di V. Il cambiamento di 286 è anche l'unico ad essere stato accolto nel materiale corrente; per il resto la parte è stata trasposta a 226–233 (per continuare "in Fa") e a 303–308 (per restare "in Mi♭"). Pur con qualche perplessità, **WGV** conserva la notazione della parte scritta da V, aggiungendo i cambiamenti di trasposizione necessari.

Titolo

In testa al f. 131 V scrisse al centro "Scena Violetta ed Aria Germont", a sinistra, "Atto II", a destra "N. 6"; all'estrema destra la firma: "G. Verdi" (le ultime tre lettere della firma furono tagliate nella rifilatura del foglio). Sul margine sinistro, accanto ai due pentagrammi più alti, è scritto un grande "6", sovrapposto a un precedente "5", entrambi scritti da altra mano.

Note critiche

1 Vio A: V corresse la terza parola, ma la prima versione non è chiara (l'Abbozzo non dà chiarimenti perché questa frase è senza testo).

2–4 Vio A: V scrisse in caratteri assai piccoli, sopra la parte a 2 "siede, scrive"; indi *ripeté*, in

2. Sulla notazione di V per Timp a 287–291 (293–296 = 287–291), che aggiunge un terzo suono, *mib*², alla tonica e dominante comunemente usate, vedi Nota 287–291, e anche l'Introduzione alla partitura. Questa notazione è molto problematica perché un terzo timpano non era di solito disponibile nelle orchestre italiane dell'epoca. Tuttavia **RI**¹ riproduce letteralmente la notazione di V.

carattere molto più grande, sul pentagramma, tra 3 e 4 "siede e scrive". **WGV** adotta quest'ultima forma; la prima corrisponde all'inizio della didascalia scenica in **VE**⁵³: "(siede, scrive, poi suona il campanello)".

6–7 I-Vt: Il copista ha unito queste due battute in una sola, iniziando la parte vocale di 7 dalla seconda metà del terzo tempo di 6. Che si tratti di un errore è evidente non solo da A, che non mostra tracce di modifica, ma anche dall'Abbozzo, che ha lo stesso ritmo di A. Nessuna altra fonte secondaria ha la lezione di **I-Vt**.

10 Ann A: L'esclamazione "Oh!" manca in **VE**⁵³.

14 Vio A: V riscrisse la prima nota, evidentemente perché l'aveva scritta troppo alta; la versione definitiva è già nell'Abbozzo.

14–15 Orch WGV: L'indicazione dinamica (*p*), mancante in A, è ripresa da **pvRI**^{1–2}.

15 A: Con "a tempo" V intende evidentemente un ritorno all'"Adagio" iniziale, dopo l'"Allegro" di 7; infatti **pvRI**^{1–2} lo sostituisce con "Adagio".

16 Vio A: La pausa di croma iniziale è frutto di un ripensamento. V aveva cominciato a copiare il ritmo dell'Abbozzo, che inizia con una pausa di semicroma (e sembra avere un testo leggermente differente).

16 Cl WGV: La legatura, mancante in A, è ripresa da **RI**¹. V scrisse una legatura simile in A per la versione ornata dello stesso passaggio a 20.

22 Cl WGV: Il cambiamento di trasposizione anticipa quello scritto da V a 41.

22–23 Al **VE**⁵³: "Violetta che fai? . . .".

23 A: In origine V aveva scritto "And[ant]e" sopra i pentagrammi, e "And[ant]e mosso" sotto, indi corresse entrambe le indicazioni in "All[egr]o", scrivendo quella sotto i pentagrammi in caratteri molto grandi e marcati. Poiché in **I-Vt** compare solo la seconda indicazione, il cambiamento fu effettuato in fase di orchestrazione.

23–30 VI I, II VIe A: Per errore V ha scritto per ogni quarto di queste parti (e di Cb [Vc =

Cb] a 30) il ritmo . **WGV** corregge sul modello di Cb (Vc = Cb) nel resto della sezione, come fa **RI**¹.

24 Vio VE⁵³: "No . . . sì . . .". / La versione di A si trova già nell'Abbozzo.

27–30 Archi A: A causa della voltata di pagina dopo 28 V ha cominciato una nuova  a 29, ma non vi sono motivi per ritenere che non si

tratti della continuazione dello stesso crescendo. **WGV**, come **I-Vt** e **RI¹**, unisce le due \llcorner in un unico segno. Solo per Cb (Vc = Cb) la prima \llcorner comincia prima della stanghetta di 26/27.

31 A: L'indicazione "Allegro" è probabilmente un residuo dell'idea iniziale di V, secondo cui le battute precedenti erano in tempo "Andante mosso" (vedi Nota 23), tuttavia **WGV**, come fa **RI¹**, la accoglie come conferma del tempo precedente dopo la doppia stanghetta e la nuova armatura di chiave.

In origine V aveva scritto la nuova armatura con due bemolli seguiti da un \natural , come se l'armatura originale avesse tre bemolli. In seguito corresse la notazione a VI I, VI e Cb cambiando i due bemolli in \natural , ma omise di fare altrettanto per VI II e Vc.

31 Alf Fonti: La prima parola scritta da V in A fu letta come un presente, "giunge" dal copista di **I-Vt**, e questa versione si trova anche in VI pr di **pRI** (ma non in VI I). **WGV**, come **RI¹**, legge "giunse", secondo la versione di **VE⁵³**; in ogni caso tutta questa parte del testo è al passato.

31 Archi WGV: L'indicazione dinamica (*f*), mancante in A, è ripresa da VI pr di **pRI**.

32-38 Al VE⁵³: "No, no, un severo scritto mi lasciava . . . / Ma verrà . . . t'amerà solo in vederti . . ." / Nell'Abbozzo il testo mostra tracce di cambiamenti alle parole indicate.

38 A: V corresse la seconda parola dell'indicazione di tempo sopra i pentagrammi, che in origine era forse "vivace".

39 Vio A: Per errore V scrisse "lascia ch'ei", invece di "lascia che" (la lezione corretta di **VE⁵³**); l'errore è stato riprodotto in **I-Vt** e VI pr di **pRI**.

41 A: L'indicazione "a tempo" è scritta solo sopra la parte di Vio; **WGV**, come la maggior parte delle fonti secondarie, la trasforma in una indicazione generale.

41 Vle, Vc A: Nella seconda metà della battuta V ha scritto una minima con un taglio al gambo, per indicare crome ripetute. Dato il contesto, **WGV** scioglie l'abbreviazione.

41 Cb A: La prima nota è una semiminima, probabilmente un residuo della partitura scheletro; **WGV** la sostituisce con una croma seguita da pausa di croma, come in VI I e VI II.

41-42 Vio VE⁵³: "Ai piedi suoi".

44 Cl A: Per errore V aveva scritto in origine:



47-55 Cl A: La legatura è interrotta tra 51 e 52 a causa sia della volta sia della presenza dell'originale battuta 52, cancellata (vedi Nota 52-54); tuttavia a 51 essa è decisamente protesa oltre la stanghetta, e sarebbe illogico interromperla proprio in questo punto.

48 Vio A: Invece di ripetere "tu m'ami", la seconda volta V scrisse "t'ami" (sotto le note dalla terza alla quinta), un errore evidentemente dovuto alla fretta che **WGV** corregge, come fanno tutte le fonti secondarie.

52-54 Vio A: In origine questo passaggio comprendeva quattro battute:



Successivamente V cancellò la prima battuta, e scrisse la nuova versione a 52-54 sopra la precedente, producendo una notazione un po' confusa. L'Abbozzo ha una versione ancora diversa, un indizio di quanto V lavorò a questo passaggio.

55-56 Cb (Vc = Cb da 56) A:



La posizione del **p** a 56 è sicuramente un residuo della partitura scheletro; **WGV** lo sposta alla seconda croma di 55, come negli archi superiori, correzione già effettuata da **I-Vt**.

61 Fg A: Per errore V aveva ripetuto la nota delle due battute precedenti (*la²*), poi la eliminò e scrisse la versione corretta.

61-62 Vio A: In origine V aveva scritto la parte come nell'Abbozzo:



Successivamente scrisse la versione definitiva, ma sono chiaramente visibili le tracce di una versione intermedia:



Quest'ultima fu copiata in **I-Vt** (comprese le note senza testo), e fu poi corretta nella versione definitiva, anche se il copista dimenticò di cambiare l'ultima nota di 61 da croma a semiminima. Le pause della prima versione sono ancora

chiaramente visibili in **A**, e hanno indotto l'incisore di **VI pr** di **pRI** a inserire nella guida vocale una pausa di semiminima dopo la minima, invece del punto di valore.

63 Fl A: È visibile un *sol*⁴, croma, isolato all'inizio della battuta, immediatamente preceduto dall'indicazione dinamica **p**. Evidentemente **V** aveva pensato di raddoppiare **VI I** con **Fl** fin da questa battuta, ma cambiò immediatamente idea.

63-70 Vle A: Le figure sono abbreviate in semiminime puntate con un taglio al gambo; dato il contesto determinato dalla notazione di **Vc**, **WGV** scrive per esteso le note di **Vle**.

69 Vio VE⁵³: "(forzandosi)".

70 Ott A: Tra le prime due note vi è una legatura assai sbiadita; poiché si tratta dell'unico esempio in tutte le parti melodiche, **WGV** la omette.

71 VI I WGV: l'indicazione dinamica (**p**), mancante in **A**, è ripresa da **VI pr** di **pRI** (dove è posta sotto la prima nota).

71 Vc, Cb A: Il primo tempo ha una semiminima in entrambe le parti; **WGV** la sostituisce con una croma seguita da pausa di croma come nelle parti superiori, certamente scritte più tardi.

77 VI II A: Qui, come a 74-76, **V** usò il segno "∿" per indicare la ripetizione di 73, il che implica un'unica legatura per le otto crome staccate. **WGV** preferisce legare separatamente ciascuna metà della battuta, come a 78, per secondare il nuovo modello a **VI I** e l'intensificazione ritmica della parte vocale.

78-80 Vc A: **V** scrisse una legatura di fraseggio sulle tre battute, e una legatura di valore tra 79 e la prima nota di 80. Esse risalgono evidentemente a una prima stesura, nella quale **V** non aveva previsto il tremolo. **WGV** elimina i segni a **Vc**, ritenendo che il modello di **Vle** rappresenti l'idea definitiva di **V**.

80-81 Vio A: In origine **V** aveva scritto a 80 un *la*², poi continuò a 81 con la seguente notazione:



La versione definitiva è già presente nell'Abbozzo.

81 Cor I, II, Cor III, IV, Timp A: Scrivendo l'elenco degli strumenti a fiato e a percussione, **V** fece alcuni correzioni nelle indicazioni di queste parti. A Cor I, II egli riscrisse il nome dello strumento; a Cor III, IV cambiò l'indicazione di trasposizione da "in Fa" a "in Do"; a Timp, scritto sul pentagramma sopra quello usuale, cancellò l'indicazione originale "Cimbasso" e la sostituì con "Timpani".

81 Cb A: Sotto la semibreve ci sono tre tagli, come per un tremolo di trentaduesimi. **WGV** ne elimina uno, seguendo il modello degli altri archi e di **Cb** a 82-96.

81-88 Orch A: **V** scrisse le indicazioni dinamiche in queste due frasi di quattro battute ciascuna in fasi diverse, durante le quali modificò la sua concezione originale. Ulteriori complicazioni sono prodotte dalla voltata di pagina tra 85 (sul f. 137^v) e 86 (sul f. 138).

La prima idea di **V**, rappresentata in **Cb** come parte della partitura scheletro, era una \rhd di quattro battute, a partire da **f** (o **ff**), per ciascuna frase (81-84 e 85-88); questo stadio si riflette nelle parti di Timp, Vle e Vc (vedi esempio musicale sotto).

Successivamente, scrivendo le altre parti, **V** decise di cominciare ciascuna frase **ff**, di abbreviare la \rhd a due battute (81-82 e 85-86), e di scendere a **p** alla terza battuta di ogni frase (83 e 87). La versione definitiva è notata quasi completamente a **Cassa** e **VI I**, ma in quest'ultima parte la voltata di pagina indusse **V** a ricominciare a 86 la \rhd della seconda frase. A **Cb**, 83, e Timp, 87, **V** scrisse il **p** dell'ultima versione senza modificare

f. 138

Timp. =	
Vle =	
Vc. =	
Cb. =	

la \rightrightarrows scritta in precedenza. Per Cor I, II, oltre alla \rightrightarrows di 81–82 e [85–]86, vi è una terza \rightrightarrows a 87–88. **WGV**, seguendo **RI¹**, emenda dove necessario le indicazioni dinamiche per uniformarle in tutte le parti all'idea finale di V.

82 Fg A: In origine V aveva scritto il bicordo *sol² + sib²*, senza dubbio anticipando il contenuto di 83.

84 VI I A: In origine V, probabilmente anticipando il contenuto di 85, aveva cominciato a scrivere un *fa³*, semibreve, poi lo sbiadì e scrisse il bicordo definitivo.

86–88 Vio **VE⁵³**: “quant'io t'amo . . .”.

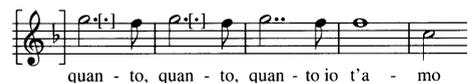
89–96 Tr **pRI**: “a 2” / L'indicazione di due strumenti nasce dal fatto che l'ultima lettera di “sola” in A è molto piccola e la parola può essere letta come “sole” (**RI¹** ha “solo”). Ma si tratterebbe di un uso alquanto inconsueto da parte di V, e la mancanza di doppi gambi conferma che egli desiderava Tr I sola.

90 Cor I, II, A: La nota inferiore del bicordo, *mi³* (effetto: *la²*), l'unica a rappresentare questo suono nell'accordo **ff** a piena orchestra, trasforma in una nona di dominante quello che altrimenti sarebbe un accordo di settima diminuita su *Do^{#1}*. Tale accordo è assolutamente plausibile in questo momento culminante della scena, e come tale è conservato in **I-Vt** e **RI¹**, nondimeno è curioso che V non abbia raddoppiato il suono in nessuna altra parte, in particolare nei VI I, che per il resto raddoppiano sempre Cor I, II.

92–96 Vio A: In origine V aveva scritto:



probabilmente copiando dall'Abbozzo, che ha la seguente versione:



Giunto all'attuale 95 (che cade dopo una voltata di pagina), e prima di scrivere il testo sotto le note, V decise di cambiare la melodia. Perciò tornò a Vio nella pagina precedente (f. 138), corresse 93, aggiunse 94 prolungando a mano il pentagramma sul margine destro, corresse e completò 95–96 secondo la versione definitiva al f. 138^v, e scrisse le parole. Infine, sempre prolungando a mano i pentagrammi, aggiunse 94 a tutte le parti strumentali.

Per quanto riguarda il testo, in queste battute V ha modificato “quant'io t'amo” di **VE⁵³** (vedi Nota 86–88) in “quanto t'amo” (cantato

due volte). Pur non escludendo la possibilità di un errore generato dal processo di correzione, **WGV** conserva questa variante che potrebbe avere un'intenzione espressiva; lo stesso fa **RI¹**, mentre **pvRI¹⁻²** segue **VE⁵³**.

95 Cb (Vc = Cb) A: \rightrightarrows / **WGV** sostituisce con l'indicazione verbale “dim.”, seguendo il modello di Cassa e VI I, aggiunti sicuramente più tardi.

96, 98 Cor I, II, Cor III, IV, Tr (a 96), Timp (a 98) **WGV**: I cambiamenti di trasposizione anticipano quelli scritti esplicitamente da V a 148.

104 Cb (Vc = Cb) A: La nota è una minima, con un accento. **WGV**, considerando questa discrepanza con gli altri archi come un residuo della partitura scheletro, modifica il valore in semiminima seguita da pausa di semiminima, ed elimina l'accento.

106 Alf A: È visibile una precedente stesura in cui le prime due note erano rispettivamente una minima (*re³*) e una cromia (*la²*).

107 VI II A: In origine V aveva cominciato la battuta con una pausa di cromia, poi la sbiadì e scrisse la pausa di minima.

108 Alf **VE⁵³**: “(siede, prende a caso un libro [. . .])”.

114 Gius **VE⁵³**: “(entrando frettoloso)”.

114 Vc A: In questa battuta, l'ultima prima di una voltata di pagina, V dimenticò di scrivere il segno “/” per indicare che Vc = Cb; esso compare nelle battute successive.

114–122 Vle A: “col B[asso]”.

116–117 Gius A: In una prima versione, poi cancellata, l'ultima nota di 116 era *sol²* e la prima di 117 *fa²*.

120 Cb (Vc = Cb) A: È visibile una prima stesura, in cui V ha anticipato a questa battuta il contenuto di 122. L'Abbozzo corrisponde alla versione definitiva, per cui si tratta certamente di un errore di copiatura.

125 Alf A: La prima nota potrebbe essere una semicromia, con la possibilità che V abbia ommesso il punto alla pausa precedente; inoltre la pausa di semiminima iniziale è scritta sopra una precedente pausa di minima, correzione già effettuata nell'Abbozzo. Poiché il valore della prima nota è incerto, **WGV** preferisce leggerlo come cromia, come fanno tutte le fonti secondarie.

125 Gius **VE⁵³**: “(esce)”.

129 VI I A: In origine V aveva scritto al secondo e terzo tempo una pausa di semicromia invece della prima nota.

134–137 Com A: È visibile una precedente stesura, in cui mancano le parole “per voi”:

U - na da - ma da un coc - chio, di qua non

lun - ge mi die - de que - sto scrit - to . . .

La corona, che in origine era scritta sopra le pause conclusive, nella versione definitiva copre le ultime tre note e la pausa finale. **WGV** la assegna solo alla pausa di semiminima, come fanno tutte le fonti secondarie.

137 Com **VE**⁵³: La didascalia scenica dice: “[. . .] ne riceve qualche moneta”.

138 Com, Cb (Vc = Cb) A: In Cb vi è una pausa di semibreve, senza corona, e Com non è notato; per chiarificare la posizione della corona e il ritorno al tempo al levare, **WGV** segue la disposizione di **pvRI**¹⁻².

138–152 Alf A: Per errore V scrisse tutta la parte sul pentagramma di Ger, indi la ricopiò interamente (compreso il testo) sul pentagramma giusto. Le due stesure sono identiche, salvo che a 146 la prima versione aveva *do*³ invece di *si*^{b2}. Vi sono anche alcune piccole differenze nella punteggiatura, che **WGV** risolve scegliendo di volta in volta la versione più completa.

139–165 A: In tutto questo passaggio V appose un *b* ai *si*, dimenticando di non aver mai annullato il *b* in chiave. **WGV** elimina i segni superflui.

147 Alf **VE**⁵³: “(apre e legge)”.

148 Alf **VE**⁵³: “(come fulminato grida:)” / “(Volvendosi si trova a fronte del padre nelle cui braccia si abbandona esclamando:)”.

149 Cor III, IV A: In origine V aveva scritto *lab*³ (che suonerebbe *fab*²); certamente egli pensava alla precedente accordatura “in Do”.

150 VI I A: In origine V aveva scritto il *reb*⁵ con valore di minima, poi lo cambiò in semibreve.

151 Alf A: La prima nota era in origine *lab*²; tuttavia la versione definitiva era già presente nell’Abbozzo.

153 Ger A: In origine V aveva scritto al quarto tempo un *reb*².

153 Cl **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa l’esplicita indicazione di V a 166.

155–158 Ger **VE**⁵³: “Oh quanto soffri . . . tergi, ah tergi il pianto”.

156 Vle A: In origine V aveva scritto il bicordo *lab*² + *reb*³, poi eliminò la nota inferiore.

156–159 VI I A:

⁵⁶

p **p** **pp** **pppp**

Nelle altre parti la prima indicazione dinamica dopo il “dim.” di 155 si ha a 157 (**p** a Timp e **pp** a Cb [Vc = Cb]); evidentemente V intendeva indicare una gradazione generale del “diminuendo”, senza preoccuparsi di prescriverne con precisione le diverse fasi. A VI I **WGV** omette il **p** a 156 (un livello già in vigore da 152) e sposta il **pp** da 158 a 157 (come a Cb), a metà tra il “dim.” di 155 e il **pppp** di 159.

158 Vle A: In origine V aveva anticipato qui il bicordo della battuta successiva, poi cancellò le note e scrisse la versione definitiva.

160 Ger A: La prima nota era in origine una semiminima.

160 Timp **WGV**: Il cambiamento di accordatura anticipa l’esplicita indicazione di V a 218.

163–165 Vle A: “col B[asso]”.

166 **WGV**: L’indicazione dinamica (**pp**), mancante in A, deriva da **pvRI**¹⁻².

166 Fl, Ob, Cl A: Le legature oltrepassano la stanghetta di 166/167, ma questa notazione non ritorna mai in questa frase, né a Fl alla parallela 187. **WGV** limita le legature delle parti orchestrali al levare, come fa **RI**¹.

170–171 Ger **VE**⁵³: “Di Provenza il mare”.

170–171 Ger A: In origine V aveva scritto:

Di Pro - ven - za il mar, il suol chi dal

171–182 Cb (Vc = Cb) A: A 171–178 la prima battuta di ciascuna delle due frasi di quattro battute (171 e 175) era in origine simile alle attuali 173 e 177, con una crocma al terzo tempo oltre che al primo, ed era seguita da due battute derivate (“/”). Più tardi V eliminò la seconda nota di 171 e 175, sostituendo il segno di ripetizione a 173 e 177 con la notazione per esteso. Anche alla seconda battuta (180 e 182) delle frasi di due battute a 179–182 V aveva in origine ripetuto al terzo tempo la crocma iniziale.

174 Fl A: La legatura arriva fino al terzo tempo; **WGV** la limita alle tre note ripetute, come in tutti gli altri esempi a 174 e 178.

178 Ger A: In origine l'ultima nota della battuta era *si^bb²*. Per errore V scrisse "suol" invece della lezione corretta "sol".

179 VI I A: In origine V aveva scritto:



180 Fl, Ob, A: La legatura arriva fino alla quarta nota. **WGV** la uniforma al modello prevalente per questa figura limitandola alle tre crome.

181 Fg A: In origine la nota superiore del bicordo era *re^b3*.

185 Ger A: In origine la < terminava al terzo tempo (come nel raddoppio strumentale). In seguito V la prolungò sul margine (185 è l'ultima battuta della pagina).

185 Fl A: La legatura continua fino alla minima; **WGV** la limita alle tre crome, come a Fg e Ger.

185 Fg A: L'indicazione "a 2" per la prima nota è implicita nelle pause che seguono per Fg II.

186 VI I, VI II A: L'intera parte di VI I dopo il battere e le tre crome collegate di VI II erano scritte in origine una terza sotto la versione definitiva.

187–207 A: V scrisse per esteso solo la battuta di risoluzione di Ger e Cb (Vc = Cb) a 187, la melodia del Fl a 187–190 e la parte di Ger a 191–207; per le altre parti scrisse "Dal [segno]" (in origine: "Da Capo") fino al [segno]", per indicare la ripetizione di 166–186.

188–190 Fl A: Le quattro crome della prima metà di queste battute sono collegate con un tratto unico. **WGV** le divide in coppie di crome, come a 167–169.

190 Fl A: Dopo l'indicazione "all[argando]" V scrisse una seconda parola di lettura incerta per le piccole dimensioni, forse "dim.". Nel dubbio, **WGV** preferisce ripetere l'indicazione "mo-rendo" della parallela 169, come fa **RI**¹.

192 Ger A: Sopra le ultime due note V aveva scritto in origine "marcate", come a 193; in seguito cancellò la parola e la sostituì con il definitivo "dolcissime".

197 Ger A: Per errore V aveva in origine ripetuto, sotto le ultime due note, le sillabe "te lon-[tano]", poi le sbiadì e scrisse la versione definitiva con una confusa correzione. Sopra le stesse due note vi erano due punti di staccato, che V eliminò sovrapponendovi la legatura definitiva.

200 Ger A: Per errore V aveva scritto l'ultima parola come "te", poi corresse in "me".

206 Ger A: V aveva cominciato a scrivere la parte sul pentagramma sottostante a quello giusto, ma sbiadì la notazione dopo aver scritto la pausa iniziale e due note senza testo.

207 Cor I, II, Cor III, IV **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa l'esplicita indicazione di V a 213.

209 Ger A: In origine la nota al quarto tempo era *lab²*.

210 Ger A: V aveva scritto una diversa conclusione della cadenza, che la confusa correzione ha reso di difficile lettura. **WGV** propone la seguente ricostruzione:



Dio m'e-sau-di, Dio m'e-sau - di!

211 VI I A: In origine V aveva scritto:



Vedi anche Nota 179.

213 Ger **RI**¹, **pvRI**¹⁻²: Queste fonti sostituiscono la didascalia scenica di **VE**⁵³, "(abbracciandolo)", con "(scuotendo Alfredo)"; nessuna delle due si trova in **A**.

213–215 A: V scrisse l'indicazione di tempo "All[egr]o" all'inizio di 213, ma tutte le fonti a stampa contemporanee, eccetto VI pr di **pRI**, la collocano al levare precedente, come fa **WGV**. Inoltre V scrisse le indicazioni "col canto" e "a tempo" sopra i pentagrammi, ma la prima è scritta anche sul rigo di Tr e la seconda (senza "a") sotto Cor III, IV; **WGV** le sposta entrambe sotto i pentagrammi.

215 Cb (Vle, Vc = Cb) A: **pp** / **WGV** adotta il livello **p**, prevalente nelle altre parti e anche a 219, Cb. **RI**¹ ha **ppp**, che non sembra avere giustificazione in **A**.

215–218 Cor III, IV A: Sebbene a 213 avesse indicato il cambiamento di trasposizione, V aveva scritto la parte fino al primo tempo di 218 come se fosse ancora in *Lab*, poi la corresse.

215–226 Vle A: "col B[asso]" fino al secondo tempo di 226.

216–217 Alf **VE**⁵³: "Mille furie".

218–222 Cor I, II A: Sono visibili precedenti stesure corrette, ora non più leggibili. Il problema era certamente connesso coi cambiamenti di trasposizione di Cor I, II (vedi Note introduttive, Organico).

218–223 Fg A: In queste battute, che occupano tutto il f. 151^r, V aveva scritto in origine una parte per Fg solo al terzo tempo di 218 e 222, scrivendo pause per tutto il resto, anche se la parte non mostra segni di cambiamento nelle pagine precedente e successiva (215–217 e 224–226). In seguito V aggiunse il resto della parte a 218–223.

218, 222, 226 Fonti: Per le crome accentate VI pr di pRI ha f a 218 e 222 (ma non a 226); pvRI¹⁻² ha sf a 218 e ff a 222 e 226. WGV non adotta nessuna di queste indicazioni dinamiche aggiuntive, considerando gli accenti scritti da V sufficienti ad indicare il rafforzamento di sonorità.

219–222 Fl A: È visibile una prima stesura:



221 Alf A: La seconda nota è *do*³. Questa lezione corrisponde a quella dell'Abbozzo, tuttavia non si adatta alla situazione armonica. WGV corregge la nota in *re*³, come fanno pvCL e pvES; invece I-Vt, RI¹, pvRI¹, le prime tirature di pvRI¹⁻² e pvPA conservano la discrepanza di A.

222 Cor I, II WGV: Il cambiamento di trasposizione anticipa quello implicito nella notazione di V a 226 (vedi Note introduttive, Organico).

222 Cor III, IV pRI: La parte è assegnata a Cor III solo per tutta la battuta. WGV suggerisce [a 2] per l'accordo accentato del terzo tempo (come Cor I, II a 218).

222–223, 226–227 Alf A: V ha ommesso le parentesi che si trovano in VE⁵³ nelle frasi "Oh vendetta!" e "Ah fu Douphol!" (V scrive sempre "Duphol"); WGV le aggiunge, seguendo RI¹ e pvRI¹⁻².

225–226 A: Fra queste due battute ve ne era in origine un'altra. V la cancellò prima di scrivere la parte di Ger, che risulta correttamente divisa tra 225 e 226. L'unica parte notata era Cb, dove V aveva scritto il segno "Z" per la ripetizione di 225.

226 Fl, Ob, Cl A: In origine V aveva scritto al primo tempo di ogni parte pause di semiminima, poi le sostituì con le note di risoluzione appropriate alle parti. Questo errore era forse connesso alla battuta cancellata tra 225 e 226.

226–232 Cor III, IV pRI: La parte è assegnata a Cor III solo a 226–227 e 229. WGV

suggerisce [a 2] per l'accordo accentato del terzo tempo di 226 (come a 218 e 222). Che pRI interpreti A e non segua alla lettera la sua notazione è d'altronde chiaro dal fatto che indica "a 2" a 231, dove V ha scritto le note con un solo gambo.

228 Cor III, IV A: In origine V aveva indicato una ripetizione di 227, poi sbiadì il segno "r" e scrisse la versione definitiva.

231 Ger A: La prima nota era in origine una minima.

231–232 Fl (Ott = Fl), Ob A: V ha scritto per esteso solo il primo tempo di 231, poi ha usato segni indicanti la ripetizione del modello. Una interpretazione letterale di tali segni implicherebbe la ripetizione del modello di legatura della prima terzina; WGV segue invece quella che era la reale intenzione di V, esemplificata in Vle, e lega tutte e tre le note delle terzine successive (realizzate così anche nell'accompagnamento di pvRI¹⁻²).

232–233 Ger VE⁵³: "t'avrò?" / V ha sostituito col punto esclamativo il punto interrogativo del libretto.

233 Fl (Ott = Fl), Ob, VI II, Vle A: Per errore V scrisse al terzo tempo una pausa di minima invece che di semiminima.

233 Cl A: Solo in questa parte c'è un accento. WGV, come RI¹, elimina questo segno che non trova riscontro nelle altre parti. In origine V aveva scritto il bicordo *re*⁴ + *fa*⁴ (effetto: *do*⁴ + *mi*⁴).

233 Cor I, II WGV: il cambiamento di trasposizione anticipa quello implicito nella notazione di V a 242 (vedi Note introduttive, Organico).

233 Vle A: In origine V aveva scritto il bicordo *la*² + *fa*³.

234–284 A: La cabaletta fu modificata da V nel 1854. Per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 6a.

234 VI I, II, A: La legatura di VI I è molto larga e assai prima del quarto tempo, ma non copre la prima nota della battuta; quella di VI II copre solo le ultime due crome. WGV accoglie come modello la seconda, che corrisponde a quelle delle battute successive in entrambe le parti.

236 VI I A: L'accento è molto piccolo ma abbastanza chiaro. Esso è ripreso da I-Vt (ma non dalle fonti a stampa contemporanee).

237 VI I, A: È visibile una precedente stesura, in cui i primi due tempi erano scritti un tono

sopra la versione definitiva. A causa della correzione i punti di staccato dalla seconda alla quarta nota sono di lettura assai incerta; essi sono accolti da **I-Vt** e da **pvRI**¹⁻², e sembrano logici per l'esecuzione di queste note ripetute in un'unica legatura.

237 VI II A: Oltre alla legatura sulle prime quattro note vi sono due legature più brevi che uniscono le note in coppie. **WGV** conserva solo la legatura grande, che corrisponde al modello di VI I.

240 Ger A: La legatura comprende in realtà le sei crome. **WGV** la limita alle ultime cinque, articolazione che corrisponde meglio alla disposizione del testo, come nelle analoghe 244 e 252, da cui sono ripresi anche i punti di staccato.

244 VI I A: Vi è un punto di staccato anche alla croma, oltre che alle semicrome; **WGV** lo omette perché non trova riscontro nei passaggi paralleli.

246-247 Ger **VE**⁵³: “tal gioia non niegar”.

251 Orch A: V notò le pause sotto la corona nella prima metà della battuta in modi diversi: con una pausa di minima (Ott e Ob), con due pause di semiminima con la corona sulla seconda (Cl, Fg, Cor I, II, Tr, Timp e Cassa), e con una pausa di semiminima seguita da una pausa di croma puntata con corona e da una pausa di semicroma (VI I); inoltre il secondo tempo di VI II e Vle ha due pause di croma con corona sulla seconda. **WGV** adotta in tutte le parti la notazione di VI I, senza differenziazione tipografica, in quanto è quella che seconda meglio il ritmo della parte vocale, che torna al tempo con la semicroma che precede il terzo tempo (questa soluzione è adottata da **RI**¹ per le parti degli archi).

254-255 Ger A: Le ultime due note di 254 erano in origine *re*³ – *do*³, come nella versione del 1853.

La legatura è scritta in due tratti, il primo dei quali termina sopra la croma puntata, il secondo prosegue oltre la stanghetta fino alla prima nota di 255.

256-257 Cor I, II A: Tra queste due battute cade una voltata di pagina (da un verso a un recto), il che spiega la mancanza della legatura di valore; **WGV** la aggiunge, come fa **RI**¹.

258 Vle A: Sul secondo tempo V aveva scritto in origine il bicordo *fa*^{#2} + *do*³.

259-60 Vc, Cb **Fonti**: L'indicazione “arco” manca in A e in tutte le fonti secondarie, com-

presa **pRI**, ma è certamente indispensabile a 260. **WGV** la suggerisce già dalla seconda nota di 259, dove inizia una nuova figurazione in cui Vc e Cb seguono il fraseggio degli altri archi e suonano staccato. In A Vc continua i punti di staccato fino all'ultima nota di 259 (a Cb l'articolazione non è scritta); **WGV** adotta l'articolazione più interessante di Fg, che procede parallelo a Vc e Cb.

260 Ob II, Cl II A: In questa battuta, la prima dopo una voltata di pagina, V non scrisse il *re*³ che conclude il passaggio di 259, e che sembra opportuno dato che le due parti raddoppiano VI II. **WGV** aggiunge la nota e le pause seguenti, come fa **pRI**.

262-269 Archi A: V ha usato la notazione abbreviata per Cb (Vc = Cb) in tutto il passaggio e per le semicrome di VI I (VI II = 8^a VI I) al secondo tempo di 266 (266 = 267). Per favorire la leggibilità **WGV** scrive le parti per esteso.

263 Alf A: La quarta nota era in origine una croma.

265 VI I (VI II = 8^a VI I; Fl, Ott = VI I) **Fonti**: In **pvRI**¹⁻² e negli altri spartiti il *do*⁵ del terzo tempo ha un **h** che annulla il precedente **#**. **WGV** non accoglie la correzione.

265 Cb (Vc = Cb) A: In origine la prima nota era *sol*², minima (con un taglio al gambo per indicare la divisione in crome).

266 (267 = “**Z**” di 266) Fg A: La notazione di V per la nota superiore del secondo bicordo, fatta con due tratti di penna, è ambigua, e potrebbe essere letta come *re*³ (così la trascrive **I-Vt**). Tuttavia V intendeva chiaramente che la nota fosse *si*^{b2}, come a 268, perché la variante produrrebbe una improbabile serie di quinte parallele.

270 Ger A: Questa battuta rientra nello strato del 1853 di A. La versione più antica (vedi Appendice 2, N. 6a, 272a) fu cancellata da V durante la revisione del 1854.

270 Timp **WGV**: Per una discussione del cambiamento di accordatura qui indicato, vedi Nota 287-291, e anche l'Introduzione alla partitura.

271-284 A: V non ha scritto per esteso queste battute, ma ha indicato la ripresa di 248-261 con l'istruzione “Dal A. al B.”.

284 Cor I, II: Il cambiamento di trasposizione anticipa quello implicito nella notazione di V a 286. In tutta la sezione è questo l'unico cambiamento di trasposizione ad essere esplicitamente indicato in **pRI** (vedi Note introduttive, Organico).

285–286 Fg **pRI**: “a 2” / **WGV** non accoglie in questo caso il suggerimento, ritenendolo non conforme al livello dinamico e alla sonorità delle due battute, dove suonano solo le prime parti dei legni.

285–288 Ger **A**: Per errore V aveva cominciato a scrivere la parte sul pentagramma sottostante (fino al primo tempo di 288), indi la ricopiò e proseguì sul pentagramma giusto. Nella seconda stesura la prima nota di 286 era stata scritta dapprima come *do*³, poi corretto in *sib*², come era già nella prima stesura.

286 Fg **A**: V fece una correzione al secondo tempo, ma la prima versione non è più leggibile.

287–288 Ob **A**: Per errore V aveva scritto in origine su questo rigo la parte di Cl fino al secondo tempo di 288.

287–291 Timp **A**: In questa frase (ripetuta a 293–297) V ha notato tre suoni (la sottodominante, *mib*², oltre alla tonica e alla dominante usate di solito, *sib*¹ e *fa*¹), sebbene i timpanisti delle orchestre operistiche italiane disponessero normalmente, fino al tardo Ottocento, di due soli timpani. Si tratta certamente di un’anomalia, e sarebbe possibile sostituire i vari *mib*² con altrettanti *fa*¹, tuttavia **RI**¹ conserva la notazione di **A**, come fa anche **WGV**. Da un punto di vista puramente musicale si può comprendere perché V potesse voler evitare un forte senso di dominante a 287–288. Per un’ulteriore discussione del problema si veda l’Introduzione alla partitura.

288 VI I (VI II = 8^a VI I) **A**:



Sebbene le note siano le stesse (*reb*⁴), vi è una legatura tra la figura abbreviata del secondo tempo e la prima nota del terzo. **RI**¹ e VI I di **pRI** conservano questa legatura, mentre **I-Vt** e VI pr di **pRI** la sopprimono. La notazione sembra essere un tentativo di V verso la più chiara notazione usata a 289; **WGV** adotta quest’ultima anche a 288.

289 Cor III, IV, Tr II, Trn I: In origine V aveva scritto la seconda nota come *reb*³ (suono reale); di conseguenza l’accordo era una settima diminuita, piuttosto che la settima di dominante che V scelse successivamente. (Vedi anche Nota 289–290 Vle).

289–290 Vle **A**: In origine V aveva scritto:



291–296 **A**: In questo passaggio V scrisse per esteso solo Ger e Cb (Vc = Cb). A 291 egli scrisse per esteso Fl, Ott, Ob, Cl, Cor II, Tr e Timp; a VI I scrisse le prime quattro note, e a Fg, Cor I, II, Trn e Cimb solo la prima nota, sottintendendo che il resto della battuta corrispondesse a 285. Per le altre parti a 292–296 V numerò le battute da “1” a “5” per indicare la ripetizione di 286–290, egualmente numerate. Tuttavia nella connessione tra le due frasi (291) si producono incoerenze a Fg e Cor III, IV. Per Cor III, IV **WGV** adotta la soluzione di **pRI**, aggiungendo una parte per Cor IV. Per Fg non è possibile fare lo stesso perché **pRI** sostituisce la parte notata da V con la minima *sib*¹, di 285, ora assegnata ad entrambi i Fg. **WGV** segue invece la soluzione di **RI**¹, che conserva il bicondo scritto da V al primo tempo e aggiunge una pausa di semiminima al secondo tempo; la ripetizione di 285 inizia dunque dal terzo tempo.

297 Cb (Vc = Cb) **A**: In origine V aveva scritto:



297–298 Fg **A**: Il doppio gambo è presente solo a 298, ma la notazione di V giustifica l’estensione dell’ “a 2” anche alla battuta precedente.

298 Cor I, II **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa quello implicito nella notazione di V a 303. Vedi Note introduttive, Organico.

302 VI I, Cb **A**: A VI I l’indicazione dinamica **p** è scritta sotto la prima nota ed è di difficile lettura, tanto che **pvRI**¹⁻² l’ha interpretata come **f**. Che V intendesse **p** è però chiaro da Cb, che conserva un **p** non ambiguo appartenente a una precedente versione cancellata; in essa V aveva scritto una semibreve, *fa*¹, con sotto un taglio di abbreviazione, come a 303.

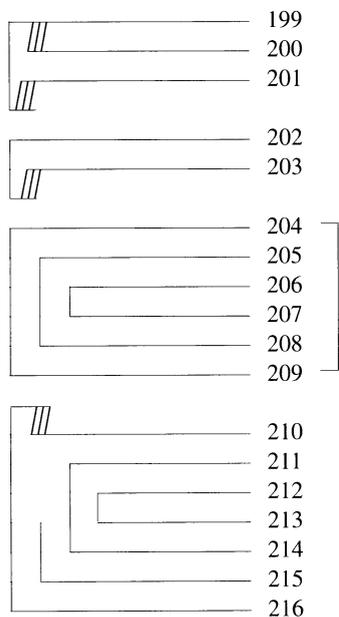
302–304 Ger **A**: Le parole “Che dici? ah, ferma!” non compaiono in **VE**⁵³. **WGV** aggiunge i segni di interpunzione (punto interrogativo e virgola) mancanti in **A**.

N. 7. Finale Secondo

Fonte

A: ff. 159–223^v

Il manoscritto originale del Finale Secondo era probabilmente costituito da sette fascicoli regolari con un foglio singolo alla fine. Nel suo stato attuale il manoscritto conserva molto della struttura originale. Sono rimasti intatti i primi quattro fascicoli, formati ciascuno da cinque bifolii di carta da ventiquattro pentagrammi (tipo D); essi sono numerati di mano di V da "1" a "4" nell'angolo superiore sinistro della prima pagina di ciascun fascicolo (rispettivamente ff. 159, 169, 179 e 189). Il quinto e sesto fascicolo (ff. 199–216), sempre di carta tipo D, furono in parte smembrati nel 1854, quando V apportò significative modificazioni al dialogo tra Violetta e Alfredo che segue la scena delle carte. Il numero di fascicolo originale "5" è visibile all'inizio di questa sezione del manoscritto (f. 199). Sono presenti alcuni bifolii originali della versione 1853, altri fogli singoli della stessa versione sono stati riuniti artificialmente. Il fascicolo non numerato di tre bifolii inseriti l'uno nell'altro contenente la sezione introdotta nel 1854 è rimasto intatto. Il seguente schema illustra la struttura attuale dei ff. 199–216 di A (le linee diagonali indicano le zone di incollatura):



Poiché il numero dei fogli introdotti nel 1854 è probabilmente lo stesso dei fogli rimossi, in origine questa sezione del manoscritto doveva essere formata da un fascicolo di cinque bifolii inseriti l'uno nell'altro ("5") seguito da un fascicolo di quattro ("6").

Il settimo fascicolo, contenente il Largo conclusivo, è restato praticamente intatto; è costituito da tre bifolii inseriti l'uno nell'altro (ff. 217–222) più un foglio singolo (223), tutti di carta da trenta pentagrammi (tipo B). Il numero di fascicolo originale, "7", compare sulla prima pagina (f. 217). In origine a questo fascicolo seguiva un bifolio singolo, il cui primo foglio (223) era l'ultimo del Finale Secondo; il secondo foglio, vuoto, fu tagliato, forse durante la rilegatura. L'unghia rimasta è ora incollata al foglio di guardia interno del volume che contiene l'Atto II. La presenza di un foglio, o bifolio, isolato alla fine di un numero è abbastanza insolita, perché V era solito calcolare la quantità di carta necessaria proprio per evitare questa situazione; tuttavia essa è confermata dalla struttura del Finale II in **I-Vt**, che comprende sette fascicoli, simili a quelli originali di A, e si conclude con un fascicolo formato da tre bifolii inseriti l'uno nell'altro più un foglio singolo, qui inserito prima dell'ultimo bifolio del fascicolo (per ulteriori dettagli si veda la descrizione di **I-Vt** nella sezione Fonti, Copie manoscritte). Nella revisione del 1854 V lasciò intatta la struttura di A, ma incollò una pagina sostitutiva sopra il f. 223^r originale.

Le battute sono distribuite come segue:

f. 159	1–4	f. 167 ^v	78–82
f. 159 ^v	5–9	f. 168	83–87
f. 160	10–14	f. 168 ^v	88–91
f. 160 ^v	15–19		
f. 161	20–24	f. 169	92–95
f. 161 ^v	25–29	f. 169 ^v	96–100
f. 162	30–34	f. 170	101–105
f. 162 ^v	35–38	f. 170 ^v	106–109
f. 163	39–42	f. 171	110–112
f. 163 ^v	43–46	f. 171 ^v	113–116
f. 164	47–51	f. 172	117–120
f. 164 ^v	52–55	f. 172 ^v	121–124
f. 165	56–59	f. 173	125–130
f. 165 ^v	60–63	f. 173 ^v	131–134
f. 166	64–67	f. 174	135–138
f. 166 ^v	68–72	f. 174 ^v	139–142
f. 167	73–77	f. 175	143–146

f. 175 ^v	147–150	f. 200	476–482	f. 222 ^v	731;	f. 223	740–743
f. 176	151–157	f. 200 ^v	483–489		738–739	f. 223 ^v	744–748
f. 176 ^v	158–165	f. 201	490–500	<hr/>			
f. 177	166–173	f. 201 ^v	501–503				
f. 177 ^v	174–181	f. 202	504–508				
f. 178	182–190	f. 202 ^v	509–513				
f. 178 ^v	191–198	f. 203	514–519				
<hr/>		f. 203 ^v	520–523				
f. 179	199–206	(fascicolo del 1854)					
f. 179 ^v	207–214	f. 204	524–527				
f. 180	215–223	f. 204 ^v	528–531				
f. 180 ^v	224–231	f. 205	532–535				
f. 181	232–240	f. 205 ^v	536–540				
f. 181 ^v	241–249	f. 206	541–546				
f. 182	250–258	f. 206 ^v	547–552				
f. 182 ^v	259–267	f. 207	553–557				
f. 183	268–275	f. 207 ^v	558–562				
f. 183 ^v	276–283	f. 208	563–568				
f. 184	284–292	f. 208 ^v	569–574				
f. 184 ^v	293–302	f. 209	575–579				
f. 185	303–311	f. 209 ^v	580–585				
f. 185 ^v	312–320	<hr/>					
f. 186	321–327	f. 210	586–590				
f. 186 ^v	328–331	f. 210 ^v	591–596				
f. 187	332–336	f. 211	597–603				
f. 187 ^v	337–341	f. 211 ^v	604–608				
f. 188	342–347	f. 212	609–613				
f. 188 ^v	348–352	f. 212 ^v	614–617				
<hr/>		f. 213	618–622				
f. 189	353–357	f. 213 ^v	623–627				
f. 189 ^v	358–362	f. 214	628–636				
f. 190	363–368	f. 214 ^v	637–647				
f. 190 ^v	369–373	f. 215	648–658				
f. 191	374–379	f. 215 ^v	659–670				
f. 191 ^v	380–385	f. 216	671–682				
f. 192	386–390	f. 216 ^v	683–687				
f. 192 ^v	391–395	<hr/>					
f. 193	396–400	f. 217	688–690				
f. 193 ^v	401–405	f. 217 ^v	691–694				
f. 194	406–410	f. 218	695–698				
f. 194 ^v	411–416	f. 218 ^v	699–700				
f. 195	417–422	f. 219	701–703				
f. 195 ^v	423–427	f. 219 ^v	704–708				
f. 196	428–432	f. 220	709–713				
f. 196 ^v	433–438	f. 220 ^v	714–718				
f. 197	439–444	f. 221	719–723				
f. 197 ^v	445–450	f. 221 ^v	724–727;				
f. 198	451–456		732–734				
f. 198 ^v	457–462	f. 222	728–730;				
<hr/>			735–737				
f. 199	463–468						
f. 199 ^v	469–475						

Sono presenti altre tracce della revisione del 1854, nella forma di note autografe di V dirette ai copisti di Ricordi (su foglietti di carta incollati ai fogli), e di battute cancellate. Le note autografe contengono le seguenti informazioni:

f. 217: “Ripassare tutto questo solo / del baritono [= 688–698] in cui vi sono 3. o 4. battute cambiate”.

f. 221: “Qui c’è una battuta cambiata al Soprano / ed all’orchestra [721] — poi dopo cambiate / le parole al Soprano [721–723] —”.

f. 223: “Qui vi è / In queste prime quattro battute [= 724–727, a f. 221^v] vi sono delle / aggiunte al soprano ed al Baritono — dopo / bisogna rifare Orchestra e Canto perchè ho / voluto accorciare la frase finale e si abbrevia col bis di 4 battute !!! / Badare alla nota finale della replica! [= prima nota di 738] / Badare che ho aggiunto anche i Contrabassi / Infine aggiungere la quint’ultima battuta [= 744] ai Contrabassi”.

Il contenuto dell’originale f. 222^r (728a–731a del N. 7a) è appena visibile in trasparenza sotto il foglio sostitutivo; si può però vedere che, prima di incollarvi sopra il nuovo foglio, V sbarrò a penna la prima versione.

I foglietti erano in origine attaccati ai fogli con ceralacca. Altre tracce di ceralacca sono visibili sui ff. 201^v e 220; è probabile che qui vi fossero ulteriori foglietti, ora perduti, relativi ai cambiamenti delle battute 522–586 e 712. È anche possibile che il foglietto di f. 223 si trovasse in origine al f. 221^v, come suggerisce la frase “In queste prime quattro battute”.

Note introduttive

Organico

All’inizio del N. 7 V predispose i ventiquattro pentagrammi della carta come segue (**WGV** annota le successive aggiunte e modificazioni fino a 150):

Violini [I]
[II]

Viole
Flauto
Ottavino

[2] Oboè

PARTE SECONDA

[2] Clarini [in Do]
 [2] Corni in Sol
 [2] Corni in Do; *a 147*: in Re
 [2] Trombe in Do; *a 147*: in Re
 [2] Fagotti
 [3] Tromboni
 Cimbasso
 Timpani in [Do]; *a 47*: in Mi; *a 123*:
 [in Do]; *a 147*: [in Sol]
 Cassa; *a 143*: Flora
 Flora; *a 143*: Dot[tore]
 Dottore; *a 131*: Gastone; *a 143*: Mar[chese]
 Marchese; *a 148*: [Gastone]
 [vuoto]; *a 47*: Tamburelli
 [vuoto]; *a 43*: Coro di Zingarelle
 [vuoto] [Tenori]
a 127: Coro di Mattadori spagnuoli
 [vuoto] [Bassi]
 Violoncelli
 Bassi

A 151 V redistribuì nel modo seguente i 24 pentagrammi (**WGV** annota le successive aggiunte e modificazioni fino a 347):

[Violini] [I]
 [II]
 [Viole]
 [Flauto]
 [Ottavino]
 [2] Oboi
 [2] Clarinetti in Do
 [2] Corni in Sol
 [2] Corni in Re
 [2] Trombe in Do]; *a 287*: in Do
 [2] Fagotti
 [3] Tromboni]
 [Cimbasso]
 [Timpani in Sol]; *a 212*: Timpani [in Sol];
a 229: Triangolo; *a 279*: Triangoli,
 Timpani [in Sol], Gran Cassa
 Flora; *a 187*: Triangolo; *a 229*: [Flora]
 Gastone; *a 331*: Alfredo
 Dottore; *a 336*: Gastone
 Marchese; *a 336*: Dottore
 [Tamburelli]; *a 212*: Picche; *a 279*: Tam-
 burell[i], Picche; *a 336*: March[ese]
 Coro di Zingarelle
 Coro di Mattadori e Piccadori [Tenori]
 [Bassi]
 [Violoncelli]
 [Contrabbassi]

A 348 V modificò ulteriormente la disposizione dei pentagrammi (**WGV** annota anche le successive aggiunte e modificazioni fino a 687):

[Violini] [I]
 [II]
 [Viole]
 [Flauto]
 [Ottavino]; *a 387*: Flauto [II]; *a 506*:
 [Ottavino]¹
 [2] Oboi
 [2] Clarinetti in Si^b
 [2] Corni]; *a 420*: in Fa; *a 501*: in Mi^b
 [2] Corni]; *a 501*: In Lab; *a 626*: in Si^b
 [2] Trombe]; *a 501*: in Mi^b
 [2] Fagotti
 [3] Tromboni]
 Violetta; *a 501*: Cimb[asso]
 Flora; *a 506*: [Timpani] in Re^b; *a 587*: in
 Mi; *a 628*: [in Mi^b]
 Alf[redo]; *a 501*: Violetta; *a 628*: Cassa
 Gastone; *a 501*: Alfredo
 Barone Duphol; *a 592*: Flora
 Dottore; *a 592*: Gastone
 Marchese; *a 592*: Dottore, Marchese, Duphol
 [Donne]; *a 462*: Un servo; *a 465*: Coro
 [Donne]
 Coro [Tenori]
 [Bassi]
 [Violoncelli]
 [Contrabbassi]

A 688, per il Largo, Verdi passò alla carta da 30 pentagrammi, e la annotò come segue:

Violini [I]
 [II]
 Viole
 Flauto
 Ottavino
 [2] Oboi
 [2] Clarini in Si^b
 [2] Corni in Mi^b²
 [2] Corni in Si^b
 [2] Trombe in Mi^b²
 [2] Fagotti

1. V non ha notato esplicitamente questo ritorno a Ott; vedi Nota 506.

2. V ha cambiato qui la trasposizione indicata in origine; l'annotazione originale non è più leggibile.

- [3] Tromboni
Cimbasso
Timpani in Mi^b
Cassa
[2 pentagrammi vuoti]
Violetta
Flora
Alfredo
Gastone
Germont
Duphol
Dottore
Marchese
 [Donne]
Coro [Tenori]
 [Bassi]
[Violoncelli]
[Contrabbassi]

Nel corso del Finale Secondo i pentagrammi relativi alle parti soliste sono evidenziati sul margine da numeri (da "1" a "8") che variano secondo la presenza in scena dei diversi personaggi; tali numeri furono probabilmente apposti da copisti di Ricordi per facilitare la copiatura.

Titolo

In testa al f. 159 V scrisse al centro "Finale 2.^{do}", a sinistra "Atto II", a destra "N. 7.". A destra del numero un'altra mano scrisse: "La Traviata". Manca la firma che V era solito apporre nell'angolo superiore destro

Al f. 199 un'altra mano (la stessa del f. 139 nel N. 6) scrisse in alto, al centro della pagina: "Seguito del Finale 2.^{do}", e più a destra: "La Traviata". Questa indicazione non corrisponde a nessuna delle divisioni dell'opera a scopo editoriale, e fu probabilmente annotata come promemoria per l'ordinamento del fascicolo, che iniziava con questo foglio.

Note critiche

1, 5, 17, 21 **pvRI**¹⁻²: La riduzione pianistica segna la dinamica **f** per il "tutti" sul battere a 1, 17 e 21.

1, 5, 17, 21 **A**: La croma all'inizio della battuta ha una codetta separata rispetto alla coppia di semicrome seguenti a Ott, 1 (5 = 1) e Cl I, 17 (21 = 17); **WGV** adotta il tratto di collegamento continuo di Fl in tutte e quattro le battute.

2 Fl (Ob II, Cl II = 8^a Fl) **A**: In origine V aveva scritto la quinta nota come minima, come nell'Abbozzo per la parallela 18 (2 non è scritta nell'Abbozzo).

2-4 Fl (Ob II, Cl II = 8^a Fl) **A**: La semiminima al terzo tempo ha il punto di staccato. **WGV** lo elimina, essendo questo l'unico caso tra le diverse occorrenze della frase.

5-8 **A**: Sono scritti per esteso solo Fl e Cb (Vc = Cb); per le altre parti V scrisse "Come le 4 antecedenti", per indicare la ripetizione di 1-4.

11-12, 15, 27-28, 31 Fl, VI I (Ott = VI I) **A**: In queste battute simili V scrisse un \flat prima del *fa*⁴ solo a 11, confermando così di volere la seconda aumentata nella scala minore armonica discendente. **WGV**, seguendo le fonti a stampa, ripete il \flat in tutte le occorrenze.

14 Cor I, II **A**: In origine V aveva scritto una pausa di croma, poi sbiadita, come per scrivere la pausa per esteso, poi decise di indicare la ripetizione di 13 ("Z").

17 Flo **A**: Il nome del personaggio era stato in origine scritto alla fine della battuta, come se V intendesse iniziare la parte alla successiva 18. Tuttavia nell'Abbozzo la parte comincia a 17.

17-19 Flo **VE**⁵³: "Avrem lieta di maschere la notte;".

20 VI II, Vle **A**: La battuta, prima di una nuova pagina, è vuota nelle due parti. V ha anticipato per errore la notazione abbreviata delle quattro battute successive (vedi nota 21-24). **WGV**, come fa **I-Vt**, completa la battuta sul modello di 4.

21-24 **A**: Sono scritti per esteso solo Fl, Flo e Cb (Vc = Cb); il resto ripete le precedenti 17-20.

21-22 Flo **A**: In origine V aveva cominciato a comporre "Vio-[letta]", senza dieresi:



VE⁵³ segna esplicitamente la
Vio-[letta]

dieresì ("Violetta") per ottenere due sillabe.

23-24 Flo **A**: Sono visibili due precedenti stesure:



25 Mar A: In origine la prima nota era una minima.

25 VI I A: V scrisse “molto **pp**” sopra la parte, “**p**” sotto. **WGV** accoglie ed estende la prima indicazione.

31 VI I A: Sul terzo tempo sono visibili tre puntini in fila (che **I-Vt** interpreta come quattro punti di staccato); **WGV** li sostituisce con una legatura, come nella parallela 15 (anche **RI**¹ dà questa interpretazione).

32–34 Dot **VE**⁵³: “Gli vidi ieri ancor! . . .”.

36–37 Flo A: È visibile una precedente versione:



38–39 Vle A: Per rafforzare il crescendo V accelerò il movimento ritmico dalle crome ribattute di 36 (37 = 36) alle semicrome di 38 (39 = 38); né **I-Vt** né **RI**¹ hanno riprodotto il cambiamento, indicando solo la ripetizione di 37. Questa lettura erronea è sopravvissuta nel materiale corrente.

40–42 Fl, Ott, Ob, Cl Archi A: La legatura per la tripla acciaccatura compare solo a VI I al secondo tempo di 40. **WGV** la estende a tutte le parti nelle tre battute.

43 Cor I, II A: In origine V aveva scritto una pausa di croma all’inizio della battuta, poi la sbiadì e introdusse la pausa di semiminima.

43–46 Coro di Zing A: In origine la didascalia iniziava “La metà di queste [. . .]”. Inoltre V cambiò “bachellette” in “bachetta” (qui reso con “bachetta”).

43–50 Cor III, IV A: È visibile una prima stesura:



44–47 Cl A: In origine V aveva scritto su questo pentagramma la parte poi assegnata al solo Ob; non è chiaro se fece ciò prima di scrivere Ob, ovvero perché intendeva far raddoppiare la melodia a Cl. In seguito V eliminò la parte, sostituendola con pause d’intero.

45–46 VI I A: È visibile una precedente stesura:



Nel correggere V modificò quella che in origine era la testa della prima croma della prima terzina in un grosso punto di valore per la minima.

45–47 Coro di Zing **VE**⁵³: “venute di lontano”.

47 Timp A: In origine V aveva scritto due *sol*¹, che in seguito corresse in *mi*², aggiungendo la precisazione “in Mi” per chiarire la confusa correzione.

47, 51, 105 VI I, II, Vc A: Al terzo tempo V scrisse sempre una semiminima per il pizzicato di VI I e VI II, ma una croma seguita da pausa di croma in tutte le altre parti con questa figura, compreso Vc, pure pizzicato, a 47 e 51 (a 51 Vc non è notato, come se V intendesse continuare il raddoppio di Cb; **WGV**, come fa **RI**¹, completa la battuta sul modello di 47 e 105). **WGV** conserva la distinzione della notazione di V, in quanto la differenza ritmica potrebbe riflettere preoccupazioni circa l’effetto sonoro. In origine V aveva cominciato a scrivere anche a Vle il ritmo di VI I e VI II, poi corresse la parte.

47–73, 105–126, 212–227, 279–327 Tamb, Picche A: V ha notato sempre queste parti sul rigo immediatamente sopra quello del Coro di Zing, piuttosto che insieme alle altre parti di percussione, intendendo che esse fossero eseguite dalle parti del coro (esse sono comprese nelle parti corali di **pRI**). **WGV** conserva Tamb e Picche nella stessa posizione, anche se a 105–126, 212–227 e 279–327 il rigo cade fra quelli delle parti solistiche e del Coro.

51 Tamb A: Al terzo tempo V ha omesso la linea ondulata verticale, così come ha fatto in molte battute nel resto della sezione. **WGV** la aggiunge sempre senza ulteriore segnalazione.

52 Cor III, IV A: In origine V aveva scritto un # prima della prima nota, forse intendendo scrivere un *fa*^{#4}.

55 Ott A: Al terzo e quarto tempo Ott raddoppiava in origine la parte inferiore di Coro Zing (con notazione all’ottava superiore).

55 Trn A: Al terzo tempo V aveva scritto in origine il bicordo *si*¹ + *fa*^{#3}.

58 Coro di Zing A: In origine V aveva scritto al quarto tempo una nota diversa, forse *sol*³. Vi furono anche alcune correzioni del testo a 59, ma la prima versione non è chiara.

59 Ott A: In origine la prima nota del terzo tempo era *fa*^{#4}.

59, 61 Vle A: La nota inferiore del secondo bicordo di 59 è di lettura incerta; **RI**¹ e il

materiale corrente la rendono come si^2 , ma **WGV**, seguendo la lettura di **I-Vt**, preferisce interpretarla come la^2 . A 61 la nota corrispondente era in origine certamente la^2 , ma V la corresse in si^2 perché la parte continua in modo diverso.

59-62 Cl A: Dal terzo tempo di 59 Cl I = 8^a Fl, Cl II = 8^a Ott. Tuttavia da 60 (prima battuta del f. 165^v) al primo tempo di 61 V aveva cominciato a scrivere per esteso la parte, poi la sbiadì.

61 Cb A: La prima nota era in origine si^1 .

61, 63-65, 68-70 Coro di Zing A: Al secondo tempo la notazione e la disposizione del testo di V sono incoerenti, ma le correzioni a 68-69 chiariscono le sue intenzioni. Mentre a 61 e 63 egli collegò le tre crome della terzina e scrisse le parole "e i" all'inizio di questa, indicando una sinalefe, a 64 e 65, che cominciano una nuova pagina (f. 100), assegnò una codetta separata all'ultima croma e collocò sotto di essa la parola "i". Dopo la voltata di pagina successiva V aveva scritto in origine il secondo tempo di 68 e 69 come a 64 e 65, ma corresse la notazione estendendo il tratto di collegamento delle prime due note fino a comprendere la terza; evidentemente egli operò questo cambiamento prima di disporre il testo, perché le due sillabe sono scritte vicine. A 70 il tratto unico e la sinalefe sono presenti fin dall'inizio. V omise di tornare al f. 100^v per uniformare 64 e 65 all'idea definitiva; **WGV** corregge questa svista.

Le fonti a stampa danno la preferenza alla notazione senza sinalefe di 64 e 65: **RI**¹ assegna in tutti i casi una codetta separata alla terza croma della terzina; **pvRI**¹⁻² collega le tre note a 61 e 63, ma negli altri casi separa l'ultima croma. Nel materiale corrente le tre note sono collegate solo a 61.

63-64 Cb (Vc = Cb) A: Sotto queste battute V aveva scritto in origine una \llcorner che poi erase. Mentre **pvRI**¹⁻² rispetta la modificazione di V, **RI**¹ reintroduce la \llcorner estendendola a tutte le parti e ai passaggi paralleli a 114-115 e 118-119. L'errore perdura nel materiale corrente, che inoltra estende la \llcorner anche a 68-69.

63-65 Ob, VI I A: A VI I (VI II = VI I dal secondo tempo di 63 al primo di 65, VI = VI I dal terzo tempo di 63) V ha scritto un'unica legatura per le sei crome di terzina del secondo e terzo tempo di 63 e per quelle del terzo e quarto tempo di 64; a Ob, 65, (Cl = Ob) un'unica legatura comprende le tre terzine. **WGV** segue l'ar-

ticolazione prevalente in A, e assegna una legatura a ogni terzina, come fanno **RI**¹ e VI I di **pRI**; tuttavia in VI pr di **pRI** le terzine sono legate a due a due dal secondo tempo di 63 al primo di 65.

66 Vle A: In origine al quarto tempo vi era un $fa\sharp^3$, forse parte di un bicordo.

68-72 A: Sono notati per esteso Coro di Zing e Cb (Vc = Cb), e a 68 tutte le note di risoluzione escluso Tamb. Per il resto V indicò la ripetizione di 63-67 (numerata da "1" a "5"). Per Tamb **WGV** aggiunge la nota di risoluzione al battere di 68, come fa **RI**¹. A Vc, 68-72 (che occupano l'intero f. 166^v), V dimenticò di includere i segni "∕" per l'unione con Cb; poiché i segni sono presenti nelle pagine precedenti e seguenti, è evidente che egli intendeva continuare il raddoppio.

70 Coro di Zing A: Al primo tempo V scrisse una semiminima; **WGV** adotta la notazione come terzina della parallela 65, aggiungendo una pausa di croma. Anche **pRI** e **pvRI**¹⁻² aggiungono la pausa, ma modificano la nota in croma.

73 Ob A: V corresse il terzo tempo, dove in origine la nota aveva un gambo doppio.

73 Fg A: Solo il terzo tempo ha il doppio gambo, ma chiaramente V intendeva che anche il secondo tempo fosse suonato da due strumenti. **WGV** assegna l'"a 2" a entrambe le note.

73 Tamb A: In questa battuta, prima del f. 167, V non ha scritto la parte; **WGV** la aggiunge, come fa **RI**¹.

74-75 VE⁵³: Nel libretto "Vediamo?" è assegnato al primo gruppo di Zing; in A esso è cantato dall'intero Coro di Zing.

76 VI II A: Al quarto tempo V aveva scritto in origine un la^2 per la nota superiore del bicordo.

76-77 Coro di Zing VE⁵³: "(prendono la mano a Flora e la osservano)".

78-79 VI I A: In un primo tempo V scrisse la \llcorner solo a 78, poi la estese fino a comprendere le prime due note di 79. È perciò scorretta la lezione di **pvRI**¹⁻², ripresa nel materiale corrente, che fa terminare la \llcorner alla fine di 78 e fa iniziare la \gg al primo tempo di 79.

81 Trn A: V aveva cominciato a scrivere qui la parte di Fg, appartenente al pentagramma soprastante.

84 VI II A: In origine V aveva scritto il segno "∕", come per ripetere 83, poi lo sostituì con il bicordo definitivo.

84 Vle A: Al secondo tempo V aveva scritto in origine *si*², poi lo sostituì con il bicordo attuale.

85 Coro di Zing VE⁵³: La didascalia scenica recita: “(fanno lo stesso al Marchese)”.

89 Vle A: In origine la prima pausa aveva il valore di semiminima.

90–91 Flo VE⁵³: “Ben . . . vo’ me la paghiate . . .” / In A mancano del tutto i punti di sospensione. WGV accoglie quelli alla fine della frase, ma omette quelli dopo “Ben”, perché la loro presenza modificherebbe leggermente il senso della frase, in modo contraddittorio rispetto alla sua intonazione musicale.

90, 92 VI I WGV: Il ritorno della penultima nota a *fa*^{#4}, dopo il *fa*^{x4}, è confermato da **pvRI**^{1–2}.

91 Mar Fonti: V scrisse “diancin”, forma eufemistica per “diavolo”, ma nessuna fonte lo ha trascritto esattamente. VE⁵³ ha “diacin”, lettura scorretta che si trova anche in **pvRI**^{1–2}, **pvCL** e **pvPA**. Il copista di I-Vt la ha sostituita con “diamin”, diffusa contrazione di “diavolo” e “domine”. In **RI**¹ la lastra è stata corretta in “diammin”; in **pvES** è stata introdotta la forma “diavol”. WGV segue la lezione di A.

93 Flo A: V ha corretto la seconda nota, ma la stesura originale non è chiara.

94 (95 = 94) VI I A: Il *h* la prima del *do*⁴ è stato aggiunto a matita rossa, probabilmente da un copista di Ricordi; esso manca in I-Vt.

96 Fl A: In questa battuta, la prima di un verso, V aveva scritto in origine il segno di ripetizione “/”, poi lo sostituì con una pausa.

97–100 Flo A: Le ultime due note di 97 avevano in origine punti di staccato, poi coperti dalla legatura. A 97 e 99 la legatura che parte dal terzo tempo si estende oltre il quarto, fino quasi alla stanghetta, ma non raggiunge la prima nota della battuta successiva; negli strumenti che raddoppiano la parte, le legature di Vc arrivano chiaramente all’inizio di 98 e 100, mentre in VI I la prima legatura è limitata a 97, la seconda concorda con quella di Vc. **RI**¹ e **pvRI**^{1–2} stampano legature che oltrepassano la stanghetta sia a 98 sia a 100; WGV accoglie questa lettura.

98 VI I A: La prima nota ha il punto di staccato. WGV, come fa **RI**¹, lo elimina, secondo il modello di Vc, 98 e 100, e di VI I, 100.

99, 101 Cb A: In origine entrambe le battute cominciavano con un *si*¹, croma, seguito da pausa di croma.

100 Flo A: La prima legatura comincia al battere; WGV, seguendo le fonti a stampa, la limita alle tre crome staccate successive, come a 97 e 98.

101 Coro di Zing A: “Tutti” / WGV, seguendo **RI**¹ e **pRI** (Coro D.), adotta la forma femminile “Tutte”.

102 Ott A: Verdi cominciò a scrivere la parte una terza sotto la versione finale, poi la corresse.

102–103 Dot A: “si tenda un velo” / Coro di Zing. = “si stenda un velo”, versione di VE⁵³ accolta da WGV. V scrisse “tenda” anche a 109, Dot, Mar e Coro di Zing, ma corresse Dot in “stenda”. Inoltre in VE⁵³ non ci sono segni d’interpunzione dopo “Su via”; WGV aggiunge una virgola.

103 Cor I, II A: V scrisse dapprima una pausa di semiminima all’inizio della battuta, indi la sbiadì e la sostituì col segno “/” per la ripetizione di 102.

105 Timp WGV: Il cambiamento di accordatura anticipa quello scritto da V a 123.

105 Vle A: In origine V aveva scritto:



105–106 Dot, Coro di Zing A: In origine V aveva scritto “Quel ciò ch’è”, poi sostituì le parole col testo di VE⁵³.

106, 111, 113 Voci A: V alterna liberamente le forme “ch’è stato” e “che è stato”. WGV normalizza sempre secondo la prima forma, che corrisponde a quella di VE⁵³, come fanno le fonti a stampa.

109 Cb A: La seconda nota *mi*². Anche le pause mostrano segni di raschiature.

109–122 A: Sono scritte per esteso le parti vocali, Tamb, Vc e Cb a 109–117; a 118 V scrisse la prima croma delle parti vocali, poi aggiunse “Come le 5 antecedenti”, per indicare la ripetizione di 113–117. Per le altre parti strumentali V scrisse: “Dal A. al B.” per indicare la ripetizione di 59–72; a 109 un’altra mano aggiunse “Battute 14”.

110 Mar A: Le ultime due note, in origine forse *fa*^{#2}, furono oggetto di una pesante correzione.

112–113 Coro di Zing A: “badiamo all’avvenir” / L’errore è evidente, e V scrisse il testo corretto a 114–115. WGV emenda in “badate”, come fanno tutte le fonti a stampa.

113 Flo A: Al secondo tempo l'ultima croma della terzina ha il gambo separato; **WGV** la collega alle due note precedenti, come nelle altre voci.

113 Cb (Vc = Cb) A: La prima nota è una semiminima. **WGV** la modifica in croma e pausa di croma, secondo il modello di 63.

114 Dot A: Al secondo tempo c'è una confusa correzione, che non permette di leggere la stesura originale.

114 Mar, Coro di Zing A: Le crome di terzina sono collegate al terzo e quarto tempo in Mar. V collegò anche le note del terzo tempo in Coro, ma poi aggiunse una codetta separata per l'ultima croma, e notò correttamente il quarto tempo. **WGV** corregge Mar di conseguenza.

123-125 Mar A: "badate all'avvenir" / V fece lo stesso errore a 112, ma lo corresse. **WGV** corregge la svista in questo punto.

123-126 Timp A: V ha scritto sempre *sol*¹ per avere Timp pronti per l'accordatura "in Do" delle battute immediatamente successive. Per evitare le dissonanze, **WGV** suggerisce la seguente alternativa:

Timp.
in Mi

in Do

Timp.
in Mi

124 VI II A: Dopo il primo tempo V aveva scritto in origine il segno di ripetizione "∕", poi lo sostituì con la parte definitiva.

125 VI II A: In origine la prima croma di terzina del primo tempo era un bicordo *mi*⁴ + *sol*⁴, cui seguiva, alla seconda croma della terzina, la testa della nota *si*³.

125 Cb (Vc = Cb) A: V collegò insieme le prime sei note. **WGV** separa le due terzine secondo il modello di Cimb.

126 Ob, Cl A: Il bicordo del secondo tempo era in origine *mi*⁴ + *sol*^{♯4} a Ob, *sol*^{♯3} + *mi*⁴ a Cl.

127 A: V non riscrisse qui il segno di misura; **WGV** lo aggiunge, come fanno **RI**¹ e **pvRI**¹⁻².

127-128 VI I (VI II, Vle = 8^a VI I) A:

| - **WGV**, come fanno

RI¹, **pvRI**¹⁻² e VI pr di **pRI**, trascura il **f** e inizia il movimento **ff**. Sembra chiaro che 127 e 128 erano in origine un'unica battuta: V aveva scritto la parte di VI I qui e a 129. La stesura

originale non è del tutto chiara, ma certamente cominciava al terzo tempo di "127/128", dove infatti V ha specificato **ff**.

127-130 A: In queste battute iniziali del movimento V scrisse un **h** prima di tutti i *do* e i *sol*, come se non avesse cambiato l'armatura a 127. A 131, dopo una voltata di pagina, queste alterazioni non necessarie tendono a scomparire; **WGV** elimina quelle superflue a 127-130.

130 VI I A: Al quarto tempo V aveva scritto in origine la prima nota come *do*⁵, ma la sbiadì immediatamente.

131 Cor II, IV, Tr, Timp **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa l'esplicita istruzione di V a 147, Cor III, IV e Tr, e la sua notazione per Timp.

132-134 Coro di Matt T. (Gas = Coro T.) A: In origine V aveva scritto al terzo tempo la terza croma della terzina con codetta separata, e aveva diviso il testo come "sia-mo" a 132 e "cir-co" a 134.

A 132, sotto la semicroma del secondo tempo, V scrisse "non" per "noi", un errore ripreso nella parte di Coro (T., B.) di **pRI**.

132, 134 VI I A: Al secondo e quarto tempo di entrambe le battute V aveva scritto dapprima le due note con codette separate, successivamente le unì con un tratto unico. Al secondo tempo di 134 sembra esserci un punto sopra la semicroma; poiché non se ne trovano altri esempi nelle battute parallele, **WGV** lo omette.

134-135 Coro di Matt T. (Gas = Coro T.) A: "del circo del tori" / Come a 132 (vedi Nota 132, 134), questo errore è ripreso nella parte di Coro (T., B.) di **pRI**.

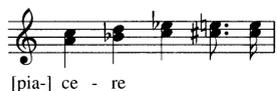
141 Coro di Matt T. (Gas B = Coro T.) A: In origine V aveva scritto:

qua - li a - [manti]

143-146 Vle A: V notò per esteso la terzina di crome ribattute al primo tempo di 143 (secondo e terzo tempo = "∕"), ma dal quarto tempo la abbreviò con una semiminima puntata con un taglio al gambo. **WGV** scioglie l'abbreviazione.

143-147 Voci A: Sebbene V abbia differenziato le legature delle parti vocali da quelle dei raddoppi strumentali, **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² prolungano le legature vocali fino al secondo tempo di 145 e 147, una lezione che è passata nella tradizione esecutiva. **WGV** segue A, e le fa terminare all'ultima nota di 144 e 146.

146 Coro di Zing A: In origine V aveva scritto:



Evidentemente egli intendeva introdurre un ritmo puntato, poi si accorse che non avrebbe funzionato, perché l'ultima parola del verso ("ascoltate") doveva essere separata dal resto. Nel disporre il testo, egli scrisse dapprima "[pia]-ce-re" sotto le prime due note, poi spostò "[piace]-re" al terzo tempo.

147–149 Cl A: V scrisse il doppio gambo solo al primo tempo di 148 e 149, chiaramente intendendo che entrambi gli strumenti debbano suonare all'unisono dal secondo tempo di 147, come Ob.

147–149 Cor I, II, Cor III, IV A: In origine V aveva scritto $sol^2 + sol^3$ (effetto: $re^2 + re^3$) per Cor I, II a 147, poi sostituì i bicordi con l'unisono. A Cor III, IV la nota era in origine re^4 , come se gli strumenti fossero ancora "in Do".

149 Tr **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa quello implicito nella notazione di V a 212.

151, 154 A: L'indicazione dinamica (*p*), mancante in A, deriva da **pvRI**¹⁻².

151–276 Coro di Matt T. A: V scrisse T. I e II su un unico pentagramma; **WGV** dispone le due parti su pentagrammi separati per facilitare la lettura.

154 Coro di Matt T. A: In origine V aveva scritto sol^2 al primo e al terzo tempo.

156 VI I (Fl, Ott, Ob, Cl = VI I) **WGV**: L'accento sulla prima nota deriva dai modelli di 164, 180 ecc.

157, 165, 181, 207, 249, 257, 273 Coro di Matt T. (Gas = T. I) A: Al terzo tempo V aveva in origine ripetuto il bicordo $sib^2 + re^3$ dai primi due tempi. Egli modificò la partitura solo dopo aver scritto l'intera sezione.

159, 183, 207, 209, 249, 251, 259, 273 Coro di Matt T. (Gas = T. I) **Fonti**: In tutte queste battute, dove V non ha scritto legature, **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² le aggiungono sul modello degli strumenti di raddoppio, ed esse sono state accolte nei materiali correnti. Sebbene l'interpretazione sia plausibile, **WGV** preferisce riprodurre la scrittura differenziata di A, senza precludere la possibilità di estendere le legature in tutte o in qualcuna di queste battute.

162, 164 Coro di Matt T. (Gas = T. I) A: In questi due casi V scrisse la seconda sillaba della prima parola ("[for]-te" a 162, "[fie]-ro" a 164) sotto il secondo tempo, e non sotto il terzo; a 163 egli scrisse anche un doppio gambo al secondo tempo in T. Tuttavia T. II a 164 e B. in entrambe le battute (con lo stesso testo) devono elidere la sillaba con la parola seguente al terzo tempo. In esempi successivi di questo tipo, come a 182, V indicò sempre la sinalefe al terzo tempo. **WGV**, come tutte le fonti a stampa, fa lo stesso a 162 e 164, introducendo una pausa di croma al secondo tempo di 162 per T. II.

170–172 Coro di Matt T. (Gas = T. I) A: In origine V aveva scritto il secondo tempo delle tre battute separato dalle semicrome del primo tempo, e aveva cominciato a scrivere il testo così:



ma corresse prima di terminare la parola "giovinetta".

173 Ott A: Dopo la prima nota V scrisse per errore una pausa di croma, che poi sbiadì.

174 Ob A: Al terzo tempo V aveva in origine ripetuto le note del secondo tempo, poi le corresse.

182–185, 238–241 A, **VE**⁵³: A 182–185 V scrisse "così al giovane parlò", come in **VE**⁵³, ma a 238–241 scrisse il testo due volte (sotto Flo e Coro di Zing) nella forma: "se alla giovine l'amore", anche se **VE**⁵³ ha "giovane". **WGV** fa prevalere la forma "giovine", preferita da V ne *La traviata*.

189–190 Ob (Cl = Ob), Coro di Matt T. (Gas = T. I), VI I A: I ♯ al terzo tempo di entrambe le battute per Ob e T. I, al terzo tempo di 190 per VI I, sono stati aggiunti da altra mano a matita rossa. Aggiunte simili, tutte ovvie, furono fatte a 193, 195–196, 198, 202, 222 e 240.

191 (192–194 = 191) VI II A: In origine V aveva scritto il bicordo $la^2 + fa\sharp^3$; vedi anche Nota 199.

191–198 Vc A: Per errore V aveva scritto il segno "Z" di traverso alle stanghette in tutte queste battute, che occupano il f. 178^v, come se Vc = Cb, poi cancellò tali segni e li sostituì con un "Z" in ciascuna battuta, per continuare la ripetizione del modello di 187.

192 VI I A: Per errore V aveva anticipato a questa battuta il contenuto di 193.

199 (200–202 = 199) VI II A: $la^2 + fa\sharp^3$ / A 199–202 **WGV** cambia la nota inferiore del bicordo in do^3 , tenendo conto della correzione di V a 191 (vedi Nota) e della ripetizione del passo a 233–236 e 241–244, scritta per esteso, dove la parte ha $do^3 + fa\sharp^3$.

204 VI I A: Il segno sopra le prime due note è scritto in maniera approssimativa, e potrebbe essere interpretato come due punti di staccato. La legatura corretta è presente a Fl e Ob.

204–207 Coro di Matt T. (Gas = T. I) A: “Si gli disse *ei* mattadore” / Questo banale errore è stato corretto in tutte le fonti a stampa secondo la lezione di **VE**⁵³; **I-Vt**, invece, copia **A** alla lettera. In questo contesto, naturalmente, “Si” sta per “Così”.

205 Coro di Matt T. (Gas = T. I) A: In origine V aveva scritto al terzo tempo il bicordo $do^3 + mi\flat^3$.

212 Ob A: In origine la parte era uguale a quella di Cl.

213 (214 = 213) Vle A: In origine V aveva scritto il bicordo $la^2 + fa\sharp^3$, poi lo sostituì con la versione definitiva.

215 VI I (VI II = 8^a VI I) A: Il primo tempo di questa battuta, la prima del f. 180, ha un accento e un punto di staccato. **WGV** elimina il primo, seguendo l’articolazione prevalente nelle altre parti qui e a 307, in cui la quarta battuta di questa semifrase non è accentata.

218 Coro di Matt T. (Gas = T. I) A: Le prime due crome sono unite. **WGV**, come tutte le fonti a stampa, le separa secondo il modello di B. qui e di T. e B. nella parallela 226, più logico con due sillabe.

219 VI II A: In origine V aveva scritto sol^4 , poi lo sbarrò e lo sostituì con sol^3 .

219, 223 Cb (Vc = Cb) A: A 219 V aveva scritto in origine sol^2 , poi lo sbiadì e lo sostituì con sol^1 . A 223 fece la stessa correzione ma non cancellò la stesura originaria; **WGV**, come fanno tutte le fonti secondarie, emenda questa svista. A 219 la semiminima ha un accento, unico esempio in questa battuta conclusiva della frase in tutte le parti e in tutte le ricorrenze; **WGV** lo elimina.

220–226 A: Sono scritte per esteso le parti vocali, Picche e Cb (Vc = Cb); per le altre parti V numerò le battute da “1” a “7” per indicare la ripetizione di 212–218, numerate allo stesso modo.

224–225 Coro di Matt T. (Gas = T. I) A: Per errore V aveva anticipato di una battuta il contenuto di 225–226. Nel correggere dimenticò di

cancellare i punti di staccato a 225 (che appartengono a 226); **WGV** li elimina senz’altro.

227 Fl, Ott, Cor III, IV, VI II A: Al termine della sezione notata in modo abbreviato (vedi Nota 220–226) V revisionò più volte le note di risoluzione di VI II: in origine egli aveva scritto il bicordo $sol^2 + sol^3$, poi lo cambiò in $sib^2 + sol^3$, infine in sol^3 .

V sbagliò alcune note di risoluzione di Fl, Ott e Cor III, IV: Fl e Ott hanno ambedue sol^4 , Cor III, IV hanno do^4 (effetto: *re*³). **WGV** corregge queste parti secondo il modello di 219.

228 Coro di Zing A: Anche qui, come per Coro di Matt a 224–225 (vedi Nota), V aveva anticipato per errore il contenuto della battuta successiva, 229, poi sbiadì la notazione e introdusse la pausa d’intero.

229–233 Flo, Dot, Mar, Coro di Zing **VE**⁵³: “Bravo *invero* il mattadore”.

233–234, 241–242 Coro di Zing, VI I A: In origine in queste battute V aveva scritto per Coro di Zing i bicordi $fa\sharp^3 + la^3$; tale bicordo era presente anche al primo tempo di 233, nel raddoppio di VI I, mentre le parti vocali parallele di Flo e Dot hanno solo la versione definitiva. È probabile che V abbia cambiato idea quando cominciò a notare VI I, ma prima di aggiungere le parti solistiche.

241–245 Trgl A: In queste quattro battute, le prime del f. 181^v, la parte, non scritta da V, fu aggiunta a matita rossa, probabilmente da un copista di Ricordi (la parte manca anche in **I-Vt**). **WGV**, come **RI**¹, aggiunge Trgl senza differenziazione tipografica.

242–243 VI I A: Per errore V aveva in origine anticipato di una battuta il contenuto di 243–244.

243–244 Flo, Dot, Mar, Coro di Zing A: A 244, Flo, Dot e Coro di Zing, le prime due crome sono collegate, mentre Mar ha una semiminima; V scrisse le due sillabe di “e-gli” a Flo e Coro di Zing (Dot e Mar non hanno testo) sotto le crome collegate, anche se la semiminima di Mar implica che la prima sillaba formi sinalefe con la seconda sillaba della parola precedente (“[gui]-sa e-[gli]”), al terzo tempo di 243. **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² modificano la notazione di V per adattarla alla posizione del testo in A: a Flo, Dot e Coro di Zing le due crome hanno codette, a Mar la semiminima è sostituita da due crome; in questo modo l’accento di “egli” cade sul tempo forte di 244. Poiché problemi simili si trovano anche a 218 (vedi Nota), **WGV** accetta questa correzione.

246–276 A: Sono notate per esteso le parti e Cb (Vc = Cb); per il resto dell'orchestra V scrisse "Da Capo al [segno] fino al [segno]", per indicare la ripetizione di 154–184.

254–257 Coro di Matt T. (Gas = T. I) **VE**⁵³: "colse il premio disiato".

258 Cb (Vc = Cb) A: Per errore V ha continuato a scrivere il segno "✓", che implica la ripetizione di *sol*¹. **WGV**, come **RI**¹, corregge in *re*² qui e nei passaggi corrispondenti, senza differenziazione tipografica.

259 Cb (Vc = Cb) A: In origine V aveva scritto al terzo tempo un *sol*², croma, poi lo sostituì con la pausa di croma.

266–269 Flo, Dot, Mar, Coro di Zing **VE**⁵³: "san le amanti conquistar!".

271 Coro di Matt T. (Gas = T. I) A: Al terzo tempo V ha ripetuto il bicordo *sib*² + *re*³, errore ripreso da **pRI** (Coro T.). **WGV**, come fanno **RI**¹ e **pvRI**¹⁻², corregge T. I in *mib*², come nella parallela 179.

277 Ob A: In questa battuta, la prima notata per esteso dopo la ripetizione (vedi Nota 246–276), V scrisse una nota con doppio gambo, mentre il passaggio precedente era "Solo". **WGV**, come **RI**¹, non tiene conto della notazione di V e assegna la parte a Ob I.

279–281 Tutti **VE**⁵³: "Sì, sì, allegri".

281 Coro di Matt B. A: In origine V aveva scritto una pausa di croma dopo la semiminima.

287–327 Trgl, Timp, Gr C A: Per mancanza di spazio le tre parti sono scritte su un unico

pentagramma: 287 =  notazione che prosegue a 288–302; 303–304 =

 dopo di che 305–308 sono notate allo stesso modo; infine 319–327 =



In Timp una resa letterale produce a 287–318 il permanere di *re*² nelle armonie di tonica e di dominante. A 319 V aveva scritto in origine an-

cora *re*² come prima nota di Timp, poi la cambiò in *sol*²; questa correzione implica che, se avesse desiderato che Timp suonassero la tonica a 287–290, 295–298, 303–304, 307–308, 311–312 e 315–316, egli avrebbe potuto notarla usando la nota scritta un'ottava sopra quella d'effetto, *sol*¹. Poiché egli non fece così, e poiché la parte non produce dissonanze, **WGV** conserva la notazione di V, cambiando però i *sol*² scritti in *sol*¹.

Per Gr C **WGV** adotta la notazione usuale di V sul *do*².

288 Dot, Mar, VI I A: In origine V aveva scritto al terzo tempo una pausa di croma, come a 287.

291 Cor I, II, Cor III, IV A: In origine V aveva ripetuto ancora una volta il segno "✓", per la ripetizione di 287, come a 288–290, poi eliminò il segno e scrisse la notazione corretta.

295–297 A: In origine V aveva scritto "ancora cres[cendo]" sotto la partitura a 295–296, "cres[cendo]" sopra la partitura a 296, cui aggiunse "anc[ora]" a 297. In seguito completò la dinamica e aggiunse a 295 "cres" sopra la partitura (VI I) e a Trn, Dot e Coro di Matt T. (Zing = Matt T.), a 295–296 "ancora cres" a Flo e "cres ancora" a Mar. Poiché il crescendo inizia già a 287, a 295 **WGV** adotta in tutte le parti la forma "ancora cres[cendo]" scritta da V per Flo e Cb.

303 Vc, Cb A: V scrisse una croma seguita da due pause di croma. Si tratta di un residuo della partitura scheletro, che **WGV** modifica in semiminima e pausa di croma, come nelle altre parti. **304** **pRI**: Solo VI pr ha l'indicazione "Mosso"; poiché essa non ha fondamento testuale in A e non si trova in nessuna altra fonte, **WGV** non la prende in considerazione.

304 Tamb e Picche A: Vi sono due indicazioni dinamiche, **ff** sotto la parte e una che potrebbe essere letta come **fff** a sinistra. Poiché quest'ultima non si trova in nessuna altra parte, **WGV** adotta il **ff**.

305 Cl A: In origine V aveva scritto il bicordo *la*³ + *fa*^{♯4}.

310 Cl A: In origine V aveva anticipato qui il bicordo di 311, poi lo sbiadì e lo sostituì con segno "✓", per la ripetizione di 309.

312 Tamb e Picche A: Dopo la semiminima V aveva scritto per errore due pause di croma, poi le sostituì con una sola pausa.

312–318 A: V scrisse per esteso le parti vocali, Tamb e Picche e Cb (Vc = Cb); per il resto dell'orchestra egli numerò le battute da "1" a

“7”, per indicare la ripetizione di 304–310, numerate allo stesso modo.

319 Dot A: Dopo la prima nota V aveva scritto in origine un *re*², croma, poi riscrisse la nota all’ottava superiore con lo stesso valore, infine la sostituì con una semiminima. Probabilmente quando la seconda nota era una croma la prima era una minima, cui V aggiunse successivamente la codetta di croma.

319 Mar A: La prima nota è *sol*². **WGV**, seguendo **pvRI**¹⁻², corregge in *si*², come in Coro di Matt B., perché le due parti sono per il resto identiche, e il *si*² è più logico dopo il *do*³ di 318.

319 Fl (Ott = Fl), Ob, Cl A: In questa battuta, la prima notata per esteso dopo la ripetizione (vedi Nota 312–318), la nota iniziale non risolve correttamente il passaggio precedente: Fl = *sol*⁴; Ob e Cl = *sol*³ (con un solo gambo). **WGV** corregge trasportando Fl, Ob II e Cl I all’ottava superiore, e assegnando *si*³ a Ob I e *si*² a Cl II. Le fonti secondarie seguono in genere A.

327 Flo, Dot, Mar, Tamb e Picche, Cb (Vc = Cb): V scrisse una semiminima seguita da pausa di croma (in Cb la pausa è scritta sopra una precedente pausa di semiminima). **WGV**, come **RI**¹, modifica i valori in croma e due pause di semicroma come nelle altre parti. Invece **pvRI**¹⁻² cambia le note del Coro in semiminima, pur lasciando la croma nell’accompagnamento pianistico.

327 Ott **WGV**: L’istruzione di cambiamento a Fl anticipa l’esplicita indicazione di V a 387 (“Flauto”).

327 Cl, Cor I, II, Cor III, IV, Tr, Timp **WGV**: I cambiamenti di trasposizione anticipano quelli scritti esplicitamente da V a 348, Cl, 420, Cor I, II, 501, Cor III, IV e Tr, 506, Timp.

329 Gas A: In origine V aveva scritto *fa*³ – *fa*³, raddoppiando Coro T. I.

330 VI II A: Il ♯ dell’acciaccatura è sovrapposto a un precedente segno, non decifrabile. **WGV** omette l’alterazione superflua, come fanno tutte le fonti secondarie.

332 Cb (Vc = Cb) A: Il **pp** è scritto all’inizio della battuta. **WGV**, come fanno **I-Vt** e **RI**¹, lo sposta al terzo tempo, secondo il modello di Vle.

333 Flo, VI I A: La pausa di croma di Flo e il ♭ all’acciaccatura di VI I sono stati aggiunti a matita rossa, probabilmente da un copista di Ricordi.

333–334 Flo A: Dopo “Violetta” V scrisse un punto esclamativo; **WGV** adotta il punto interrogativo di **VE**⁵³.

335–336 Cb (Vc = Cb) A: Al primo tempo di 335 V aveva scritto in origine una croma seguita da pausa di croma, al primo tempo di 336 una croma, ma corresse subito quest’ultima in semiminima, indi fece la stessa correzione a 335.

338 Mar, Coro D., T. A: Dopo la prima nota V aveva scritto una pausa di croma, poi cancellata.

339–340 Dot, Coro B. A: In origine V aveva scritto la parte di Dot in chiave di tenore, probabilmente per confusione con quella di Gas. La prima nota di Coro B. a 339 era in origine *do*³, poi corretto in *sol*².

341–342 VI I, Cb (Vc = Cb) A: Tra queste due battute c’è un cambio di pagina tra un verso e un recto. La ≪ si trova solo a 342, ma a Cb essa è aperta verso sinistra e molto spostata verso il margine sinistro, ciò che suggerisce che si tratti della continuazione di un crescendo. **WGV** la fa iniziare da 341, come in **RI**¹ e **pRI** (VI pr).

342 VI II A: Sopra la semibreve V scrisse dapprima due tagli, come per un tremolo di semicroma, poi riempì lo spazio tra di essi facendone uno solo.

344 Cb (Vc = Cb) A: Al primo tempo V scrisse una semiminima. **WGV** modifica in croma e pausa di croma come in VI II e Vle. **RI**¹ conserva la discrepanza.

348–351 A: Nella seconda parte della didascalia scenica V aveva scritto in origine: “Alfredo punta”, successivamente decise di seguire più da vicino la didascalia poi stampata in **VE**⁵³.

349, 367, 404, 438, 476 A: Nelle molte ripetizioni di questo motivo V ha a volte continuato la serie di punti di staccato fino alla semiminima; a Cl a 349 (357 = 349), 367 e 404, a Vle a 438, a VI I a 476 (in quest’ultimo caso vi sono sei punti disposti irregolarmente sotto le prime sette note). **WGV** considera questi punti sulle semiminime come errori meccanici e li elimina, come fa **RI**¹.

353–355 **VE**⁵³: “[Vio.] (entra al braccio del Barone)”; “[Flo.] (andandole incontro)”.

355 Vle A: La pausa al sesto tempo era in origine una semiminima, poi corretta in croma.

356–363 A: Sono notate per esteso le parti vocali, Vc e Cb; per le altre parti V scrisse

“come le 8 ante[cedenti]” e numerò le battute da “1” a “8” per indicare la ripetizione di 348–355, numerate allo stesso modo.

358–359 Vio A: È visibile una prima versione:



Ces-si al cor-te - se in - vi - to.

367 Bar A: In origine V aveva scritto una pausa di semiminima forse seguita da una pausa di croma, poi la sostituì con due pause di crome e una croma.

369 Cl A: È visibile una prima stesura, coperta da una vasta sbavatura d'inchiostro, in cui la parte era scritta una terza sotto.

369–370 Vio VE⁵³: “(Cielo! egli è vero!)”.

370 VI II A: V lasciò vuota la battuta, e il copista di I-Vt vi inserì una pausa d'intero. In A la battuta fu completata da altra mano con matita rossa.

371 Bar VE⁵³: La didascalia scenica dice “(piano)”, che V rese con “cupò”.

373 Bar A: In origine V aveva scritto una pausa di croma, che poi sostituì con la croma.

374 Cl A: V aveva cominciato a scrivere la prima acciaccatura sul primo rigo del pentagramma come a Vle, ma corresse immediatamente la parte.

379 VI I A: Le prime tre note sono collegate; WGV separa la prima croma dalle altre, come a Vle e come a VI I nell'analogia 430.

379 Vle A: Vi sono punti di staccato su entrambi i gruppi di due crome. Poiché essi non compaiono mai in battute analoghe a Vle o nelle parti parallele, WGV li omette.

379–386, 430–437, 468–475 A: Le tre ripetizioni di questa frase presentano numerosi problemi derivanti dalle incongruenze nella disposizione dei segni dinamici e di articolazione, all'interno di ciascun passo e tra un passo e l'altro, in particolare per quanto riguarda la lunghezza della \llcorner e delle legature. Pur tentando di offrire un testo coerente, WGV ammette che fra le tre versioni possano sussistere alcune differenze. È infatti verosimile che, scrivendo il secondo e il terzo passaggio, V copiasse dall'Abbozzo (che per questa sezione è abbastanza vicino alla versione definitiva, ma manca di segni dinamici e legature) e non dal passaggio precedente in A, e che di volta in volta prendesse decisioni leggermente diverse ma non per questo da considerarsi errate.

Tutte e tre le volte V aveva scritto dapprima la parte di Vio sul pentagramma di Alf, poi la copiò sul pentagramma giusto ed erase la prima stesura. La stesura originale è sempre ben visibile; a 379–386 essa comprendeva anche segni di espressione, dei quali WGV ha tenuto conto per stabilire il testo definitivo. Tali segni mancano invece nelle due ripetizioni, che comprendono solo le note.

379–386: Tra 379 e 380 c'è una voltata di pagina, tra 385 e 386 c'è un cambio da recto a verso (vedi esempio a p. 113). La voltata spiega l'interruzione della \llcorner a Vio (prima versione), Ob e Fg, e il suo ricominciare a 380 a Vio (prima e seconda versione) e Ob (ma non Fg); essa interrompe anche la legatura nelle stesse parti (in Vio nella seconda versione). Il cambio di pagina a 386 non pone problemi del genere.

La fine della \llcorner e l'inizio della \lrcorner delle parti strumentali cadono una battuta dopo quella di Vio. WGV non uniforma i due modelli perché, da una parte, c'è una coerenza nel modo in cui V scrisse le parti strumentali, dall'altra la parte vocale ha una logica propria. Inoltre a 468–475 (vedi più avanti) la situazione è abbastanza simile a questa. Invece RI¹, pRI e pvRI^{1–2} modificano le parti di accompagnamento a 379–386 per adattarle a Vio.

Vio: WGV prende come base la seconda versione, considerando continua la legatura da 379 alla fine di 381, e, seguendo la prima versione, prolunga la legatura alle prime due note di 382. Dalla prima versione vengono ricavati inoltre la didascalia “con passione” a 379, l'anticipazione della \llcorner a 379 e della \lrcorner a 373. Non viene invece ripresa la legatura tra 385 e 386 della prima versione, perché superata dall'accento sulla seconda nota di 385 della seconda versione. La legatura aggiunta a 383–384 anticipa la notazione di V a 434–435.

Orch: WGV accetta l'anticipazione della \llcorner a 379, Ob e Fg, e la estende agli archi, tenuto conto anche del modello di 430–432 (vedi più avanti). A 384 WGV sostituisce la seconda parte della \lrcorner di Ob, Vle e Cb (Vc = Cb) con il “dim.” scritto da V a VI I.

Dalle successive occorrenze del passaggio WGV deriva l'estensione della grande legatura fino alla prima nota di 384, per Cl e Fg,

379 Solo

[f. 191^v]

Ob. *p*

Fg. Solo

[1^a versione] con passione

Vio. (Ah per -

[2^a versione] (Ah per -

Vi. I

Vle

Vc. e Cb.

- ché _____ ven - ni in - cau - ta! ... pie-

- ché _____ ven - ni in - cau - ta! ... pie-

383

[f. 192]

Ob. *pp* morendo

Fg.

Vio. *dim.*

- tà, gran Dio, pie-tà, gran Dio di

pp morendo *Λ*

- tà, gran Dio, pie-tà, gran Dio di

me!)

me!)

Vi. I *dim.* *pp*

Vle *pp*

Vc. e Cb. *pp*

e la legatura che comprende le tre crome di 384, per Ob (quest'ultima è presente anche a Vio).

430-437 (vedi esempio a p. 114): Una voltata tra 432 e 433 spiega l'interruzione delle legature di Cl, Fg e Vc; essa spiega anche perché, a differenza di 379-386, le \leftarrow di Vio e delle parti strumentali hanno qui la

stessa estensione, e perché le \rightrightarrows delle parti strumentali comprendono 433-434, come in Vio a 382-383, piuttosto che iniziare una battuta dopo come nella prima occorrenza. Poiché V ha scritto le parti strumentali con coerenza, **WGV** non uniforma i segni ai modelli più lunghi delle altre due occorrenze.

PARTE SECONDA

430
Solo

Ob.

Cl. in Sib

Fg.

Vio.

VI. I

Vle

Vc.

Cb.

cresc.
Solo

(Che fi - - - a? . . mo - - - rir mi

p

[f. 196']

433

Ob.

Cl. in Sib

Fg.

Vio.

VI. I

Vle

Vc.

Cb.

sen - to! pie - tà, gran Dio, pie-tà, gran Dio di me!)

dim. **p** **pp**

pp **pp** **pp**

dim. **pp** **morendo**

posta una \rightrightarrows a matita rossa, quasi certamente non da V; **WGV** accetta questa necessaria correzione e sopprime la \leftarrow di V. Poiché il diminuendo continua a 435, **WGV** sposta all'inizio di questa battuta il "dim." scritto da V, secondo il modello di Ob.

468–475 (vedi esempio a p. 115): Una voltata di pagina tra 468 e 469 spiega l'interruzione delle legature di Vio, Fg, VI I e Vc, che a 468 si estendono tutte sul margine destro della pagina e si collegano con la loro continuazione a 469–473. La voltata spiega anche perché tutte le \leftarrow cominciano a 469: **WGV** le fa cominciare da 468, secondo il modello dei due passi paralleli.

La lunghezza delle \leftarrow e l'inizio delle \rightrightarrows mostrano qui una sfasatura tra Vio e l'orchestra, come nella prima esposizione. Il modello più lungo di \leftarrow di Cl, Fg, Vc e Cb, fino alla fine di 472, benché maggioritario, non sembra accettabile; **WGV** fa prevalere la \leftarrow di Ob, VI I e Vc, fino all'inizio di 472, simile a quella della prima occorrenza.

Tranne che a Vio, non vi sono \rightrightarrows , di cui fa le veci il "dim." di Ob; seguendo il modello dei passaggi analoghi, **WGV** lo trasforma in \rightrightarrows a tutte le parti strumentali a 472, e sposta l'indicazione verbale all'inizio di 473. Per coerenza con questo modello il **pp** di Cb e il **p** di Vc vengono spostati al quarto tempo di 473.

Vio: Seguendo il modello stabilito per i passaggi precedenti, **WGV** aggiunge legature editoriali a 471 e a 472–473, aggiungendo anche i punti di staccato alle ultime tre note di 473.

Orch: Benché ciascuna delle parti che raddoppiano la melodia presenti un modello diverso per la grande legatura iniziale, **WGV** segue il modello stabilito per i passaggi precedenti, con un'unica legatura che inizia a 468 e termina alla prima nota di 473.

382–386 Vio **VE**⁵³: "(Pietà di me, gran Dio!)".

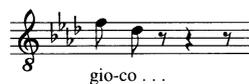
384 Cb (Vc = Cb) **A**: La seconda nota era in origine scritta all'ottava inferiore.

389 Cl **A**: Sotto le due note reali V scrisse due accenti; **WGV** li elimina, dato che essi compaiono solo in questa delle numerose ripetizioni del modello.

395–402 **A**: Sono notate per esteso le parti vocali e Cb (Vc = Cb); alle altre parti V scrisse "Come le 8 antecedenti", per indicare la ripetizione di 387–394.

398–400 Alf **VE**⁵³: "vale fortuna al gioco...".

400 Alf **A**: In origine V aveva scritto:



401 Coro T. II **A**: L'altezza dell'ultima nota è ambigua. **I-Vt** la trascrive come *lab*², mentre **WGV** preferisce leggerla *solb*², come a Mar, e come la leggono tutte le altre fonti a stampa.

403 Fl II **A**: In origine la seconda nota era *reb*⁴, con acciaccatura *do*⁴, probabilmente per copiatura meccanica da Fl I.

403–404 Alf **VE**⁵³: "Oh vincerò stassera;".

403–404 Vc **A**: In origine V aveva anticipato a 403 la minima puntata di 404, indicando **p** sotto di essa. Nel correggere la parte egli dimenticò di copiare il **p** a 404; **WGV** emenda la svista.

407–408 Alf **VE**⁵³: "poscia a goder fra' campi".

409 Fl II **A**: In origine la seconda nota era *fa*⁴, con acciaccatura *mi*⁴.

410 Vc **A**: In origine V aveva scritto al quarto e quinto tempo una pausa di semiminima, come a 406.

414 Cb (Vc = Cb) **A**: La prima nota era in origine scritta all'ottava superiore.

414–416 Alf **VE**⁵³: "che mi fu meco *ancor*:".

417 Alf **A**: La seconda nota era in origine una croma.

418 Vio **A**: In origine la prima pausa era una semiminima, poi riscritta come due pause di croma.

420–422 Vio **VE**⁵³: Nel libretto mancano le parentesi aggiunte da V alla frase.

423–424 Cl **A**: In origine V aveva scritto la parte in note reali, copiando Ob, poi eseguì una confusa correzione.

425 Bar **A**: In origine le parole "in sì gran" erano state scritte sotto le ultime tre note, disposizione che non permette di realizzare la sinalefe di "[sie]-te in".

426 VI I **A**: In origine V aveva continuato le figurazioni di sei semicrome, poi sostituì le ultime due di ogni gruppo con una croma.

429 Vio **A**: In origine V aveva scritto la parte come se la sezione fosse in tempo ternario: $\left| \dot{\zeta} \dot{\zeta} \dot{\zeta} \gamma \right|$ La correzione lasciò la seguente configurazione delle pause: $\left| \dot{\zeta} \gamma \gamma \gamma \right|$ **WGV** sostituisce le due

- pause di croma al quarto e quinto tempo con una pausa di semiminima.
- 429–437** Vio **VE**⁵³: “(Che fia? . . . morir mi sento!)” / Le parole “pietà, gran Dio di me” sono state aggiunte da V, riprendendole da 379–386.
- 430–437** A: Vedi Nota 379–386, 430–437, 468–475.
- 435** Cl A: In origine V aveva scritto nella prima metà della battuta una semiminima e una pausa di croma, poi cambiò la nota in croma e aggiunse un'altra pausa di croma. Nella parte parallela di Fg egli notò solo il ritmo definitivo. Poiché la correzione di V è inequivoca, **WGV** non modifica Cl e Fg secondo i modelli di 384 e 473.
- 435** Vle A: V aveva cominciato a scrivere per errore il contenuto di 436; dopo aver scritto una pausa di croma e il \natural per il mi^2 egli sbiadì la notazione e introdusse il segno “/” per la ripetizione di 434.
- 437** Fl II A: Il **pp** è scritto in realtà sotto Ob.
- 437–452** Vl I A: In origine V aveva scritto tutto questo passaggio all'ottava superiore.
- 445** Alf A: La prima pausa è scritta per errore come una semiminima.
- 450** Coro T. A: La prima pausa era in origine una semiminima, poi corretta in croma come nelle altre parti vocali.
- 452** Cl A: V scrisse questa battuta in suoni reali, certamente per errore, indi aggiunse una chiave di Sol per segnalare che la parte andava letta come se fosse “in Do”. **WGV**, come fa **RI**¹, trasporta la parte per Cl “in Sib”; invece **I-Vt** riproduce la notazione di A.
- 453–467** A: V aveva scritto in origine “Dal A. al B.” sotto Vl I e “Dal A. al B. / ad eccezione delle Viole e Violoncelli” sotto Fl II, per indicare la ripetizione di 411–429, ma in seguito decise per una ripetizione abbreviata di quattro battute (omettendo 419–422). Egli scrisse per esteso le parti vocali, Vle, Vc, Cb, e, in maniera sommaria, Vl I (a 455, 457, 459, 461, 463, mancano le acciaccature, che vengono aggiunte da **WGV** senza differenziazione tipografica). Per il resto dell'orchestra egli numerò le battute da “1” a “15” per indicare la ripetizione di 411–418 (numerata da “1” a “8”) e di 423–429 (da “9” a “15”). La correzione provocò un errore da parte degli incisori di **pRI**, che a Vl I dapprima riprodussero per intero 411–429, in seguito sbarrarono le battute corrispondenti a 419–422; la correzione rimase visibile in tutte le successive ristampe della parte.
- 455** Gas A: V aveva cominciato la battuta con una semiminima puntata, poi eliminò il punto di valore. Sembra anche che egli abbia scritto la seconda nota, poi l'abbia sbiadita e infine riscritta.
- 457** Vle A: Prima del si^2 all'inizio del quarto tempo è visibile un \natural , riprodotto in **I-Vt** e **RI**¹. Si tratta ovviamente di un errore, e **WGV** non ne tiene conto.
- 465–468** Gas, Dot A: Per errore le due parti erano state scritte dapprima ciascuna sul pentagramma superiore, Gas su quello di Alf, Dot su quello di Bar; successivamente V sbiadì la notazione e riscrisse le parti sui pentagrammi corretti.
- 467** Cor I, II **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa quello scritto da V a 501.
- 467–475** Vio **VE**⁵³: Il libretto non prevede questa terza ripetizione della frase “(Che fia? . . . morir mi sento! pietà, gran Dio, di me.)”.
- 468–475** A: Vedi Nota 379–386, 430–437, 468–475.
- 468** Vl I A: In origine V aveva scritto una fa^3 , semiminima, seguito da pause, come risoluzione della battuta precedente, poi decise di far raddoppiare a Vl I la melodia di Vio.
- 469** Vl I A: Prima della seconda nota V aveva scritto per errore un \sharp , poi lo corresse in \natural . Alla fine della battuta aveva scritto una pausa di croma, poi eliminata.
- 471** Vle A: In origine V aveva scritto il segno “/” per la ripetizione di 470, poi lo eliminò e scrisse la parte corretta.
- 475–477** Cl A: In origine Cl I e II raddoppiavano Vl I e Vle.
- 475–478** Alf, Bar A: In origine le frasi dei due personaggi erano spostate in avanti di una battuta, occupando le attuali 476–479, con pause alla fine di 479 dopo “possiamo”. Successivamente V erase la notazione e scrisse la versione definitiva a 475–478.
- 483–484** A: Queste due battute, all'inizio del f. 200^v, ne costituivano in origine una sola, corrispondente all'attuale 484; scrivendo la parte di Vl I nella partitura scheletro V aveva ommesso 483.
- 488–494** Alf, Bar **VE**⁵³: L'ultimo verso di Alf è: “Sarò *qual mi vorrete*”. Il duplice “Andiam” non compare nel libretto.
- 491** Fl I, Vl I, Cb (Vc = Cb) A: I **ppp** sono scritti con penna e inchiostro diversi e furono probabilmente aggiunti in un secondo tempo.

492 Fl II A: Per l'indicazione "muta in Ottavino" vedi Nota 506.

499-500 VI I A: V ha compresso queste battute conclusive nel margine destro della pagina, in modo da poter cominciare la sezione successiva su una nuova pagina. Ne risulta, a VI I, un'apparente serie di sette **p** tra la fine di 498 e 500 (**I-Vt** li ha trascritti come nove **p**). Considerando il **ppp** a 499, Cb (Vc = Cb), **WGV** divide le indicazioni a VI I in **ppp** a 499 e **pppp** a 500; **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² adottano la stessa soluzione.

506 Ott A: Il ritorno da Fl II (introdotto a 387) a Ott è indicato esplicitamente solo a 688, inizio del Largo, dove V ha annotato l'organico completo (vedi Note introduttive, Organico). Poiché di solito V usa due Fl solo per effetti orchestrali particolari, mai in passaggi in **ff** come quelli a 506-508, 518-520, 587-591, 604-605 626-627, e come il Velocissimo (628-687), **WGV** ritiene che il ritorno a Ott sia implicito nell'orchestrazione a 506; segnala perciò il cambio di strumento a 493, e usa Ott a 506-687. Invece **RI**¹ indica Fl II fino a 688, e questa disposizione è stata trasmessa fino al materiale corrente.

506-508 Ob, Cor I, II, Trn, Vle A: Nello scrivere i *sol* di questo accordo V ha commesso uno dei seguenti errori: ha dimenticato il **b** prima del *mi*⁴ (scritto) a Cor I, oppure ha dimenticato un **h** prima del *sol*⁴ a Ob I, *sol*² a Trn III e *sol*² a Vle. Quest'ultima interpretazione è stata seguita da **pvRI**¹⁻² e da tutti gli spartiti successivi, che usano un accordo di settima diminuita aggiungendo un **h** ai *sol*. Altre fonti, tra cui **RI**¹ e le prime tirature di **pRI**, come pure le partiture manoscritte, riproducono letteralmente **A**, senza correggere Cor I (in **A-Wn** e nelle tirature tarde di **pRI** i **h** sono stati aggiunti posteriormente).

Potrebbe sembrare più probabile che V abbia dimenticato un solo **b** a Cor I (strumento traspositore) piuttosto che il **h** a tre (a Vle avrebbe dovuto ripeterlo anche a 507 e 508);

tuttavia la situazione armonica che ne risulterebbe (accordo di settima di prima specie non risolto) appare fundamentalmente estranea al suo stile. **WGV** accetta la soluzione di **pvRI**¹⁻², che fu preparata per una vasta diffusione da curatori in genere più affidabili, nell'interpretare le intenzioni di V, degli incisori di **RI**¹ e di **pRI**, o dei copisti delle partiture manoscritte. La scelta può essere rafforzata dall'ipotesi che, dopo il cambiamento di chiave a 501, V abbia dimenticato di aggiungere un'alterazione richiesta dalla nuova tonalità, ma non da quella precedente (tuttavia egli ha scritto un **h** per il *sol*³ di VI I a 503, e per i *sol*² di Fg e Vc a 509 e 511).

506-508 Cor III, IV A: *do*⁴ + *mib*⁴ (effetto: *lab*³ + *dob*⁴) / Un copista di Ricordi circondò col lapis le note e scrisse punti interrogativi. Probabilmente V dimenticò di aver indicato Cor "in Lab" a 501, sulla pagina precedente. Poiché la notazione suggerisce che egli scrivesse pensando a Cor "in Sib" (per ottenere i suoni reali *sib*³ + *reb*⁴), **WGV** modifica la parte come se fosse scritta per Cor "in Lab". **I-Vt** e **RI**¹ riproducono alla lettera la notazione di A.

508 VI I A: Le prime quattro note sono collegate. **WGV** dà una codetta separata alla prima croma, come fece lo stesso V a VI II, perché questa notazione asseconda il cambiamento di articolazione e di dinamica.

508-513 VI I, VI II A: A partire dal terzo tempo di 508 V abbreviò le crome ribattute scrivendo una minima con un taglio al gambo. **WGV** scioglie l'abbreviazione per rendere più chiara l'articolazione.

511 Cl A: La prima pausa di semiminima è scritta sopra una precedente pausa di croma. Prima del secondo bicordo è visibile un segno precedente, non più decifrabile.

512-515 Vio, VI I, II, Vc A: In origine queste quattro battute erano solo due:

512/513

514/515

Vio. [u-] dir-mi? Ei ver - rà . . . ché l'o-dio a - [troce]

col canto

VI. I

VI. II

Vc.

All'attuale 513 sono visibili le tracce di un'ulteriore stesura, forse ancora precedente.

516 VI I, Vc A: Gli > sono grandi, e potrebbero essere letti come brevi \rightrightarrows . **WGV**, seguendo tutte le fonti secondarie, li legge come accenti.

518–519 Fg, Tr, Trn, Cimb, Timp A: In origine V aveva scritto ciascuna di queste parti sul pentagramma superiore, successivamente le raschiò e le riscrisse sul pentagramma corretto.

520 Cor III, IV A: Dopo il bicordo (che forse aveva il valore di semiminima) V aveva scritto in origine una pausa di semiminima.

520 Timp **WGV**: Il cambiamento di accordatura anticipa quello scritto da V a 587.

522–606 A: V revisionò questa sezione nel 1854. Per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 7a.

522 (523, 524, 525 = 522), 567 VI I A: Il terzo tempo ha una croma seguita da pausa di croma. **WGV** la sostituisce con una semiminima, valore prevalente nel passaggio.

522–523 VI I, II, Vle A: Sono visibili le tracce della figura di accompagnamento della versione del 1853 (vedi Nota 522–606), compresa una parte di Fl che raddoppiava VI I; V eliminò quest'ultima già nel 1853.

527 VI I A: La quarta croma del secondo tempo era in origine *si*².

527 Cb (Fg, Vc = Cb) A: A 522 (523, 524, 525 = 522), penultima battuta scritta su un foglio del 1853 (vedi sopra, Fonte), V scrisse l'accento come \wedge , qui invece, nel primo foglio del fascicolo del 1854, usò la forma >. Poiché non vi sono altre differenze nel modello, **WGV** adotta sempre la forma \wedge .

531 VI I A: In origine le note del secondo tempo V erano scritte una terza sopra.

533 Vio A: In origine l'ultima nota era *si*³.

537–539 Alf **VE**⁵³: “È tra noi mortal questione . . .”.

546 Cl A: V ha scritto un'unica legatura per le quattro note. **WGV** le lega a due a due, come in Fl qui e in Cl a 542.

549–555 Ob, Cl, Cor III, IV A: Le legature di Ob e Cl terminano con il cambiamento di pagina dopo 552, ma nella versione del 1853 (come riportata da I-Vt) le legature continuano fino all'inizio di 555a (vedi Appendice 2, N. 7a), corrispondente a 555 della versione del 1854. Poiché per il resto queste parti sono rimaste inalterate nella revisione, **WGV**, come fa **RI**¹, estende le legature fino a 555.

558 Cor I, II A: In questa battuta, la prima di un verso, V omise di scrivere la parte di Cor I; l'ovvia integrazione fu effettuata da un copista di Ricordi.

560–561 Vle A: In origine V aveva scritto:



564–565 Alf **VE**⁵³: “i miei passi . . .”.

566 VI I A: V aveva anticipato a questa battuta il contenuto di 567 (fino al terzo tempo), poi raschiò le note e introdusse la correzione.

567 VI I A: Vedi Nota 522, 567.

569–570 Vio **VE**⁵³: “ch'è infamato . . .”.

572–583 **VE**⁵³: Il testo del libretto contiene numerose varianti rispetto a quello musicato da V:

VIO. Di fuggirti un giuramento
Sacro io feci . . .

ALF. E chi, potea? . . .

VIO. Chi diritto pien ne avea.

ALF. Fu Douphol? . . .

VIO. (con *supremo sforzo*) Sì.

ALF. Dunque l'ami?

WGV conserva il testo di A, compreso il “fea” invece di “feci”, anche se questa variante deriva probabilmente da un equivoco sulla rima (“potea” rima con “avea”, mentre “feci” è a metà di un ottonario diviso tra i due personaggi). In A, a 575–577, Alf = “A chi dillo? chi potea?”; non vi sono segni d'interpunzione dopo “A chi”, e il punto interrogativo dopo “dillo” potrebbe non essere di mano di V. In entrambi i casi **WGV** adotta la punteggiatura di **RI**¹.

575–627 Cl A: A 575 V annullò l'armatura di tre bemolli della sezione precedente, ma non aggiunse i due diesis necessari a Cl “in *Si*” per la nuova tonalità di La minore, scrivendoli di volta in volta dove necessario. **WGV** adotta un'armatura con due diesis (mentre **RI**¹ conserva la notazione di V), e inoltre aggiunge a 575 il \flat mancante al *si*³ (effetto: *sol*^{#3}).

576 VI II A: La prima nota era in origine *do*³, forse per anticipazione di 577.

581 VI II A: In origine le ultime due note erano *mi*⁴, come a VI I.

583–584 Cb (Vc = Cb) A: V usò il segno “/” per la ripetizione di 582. Lo scioglimento letterale dell'abbreviazione implicherebbe la ripetizione degli accenti all'inizio di ogni battuta, tuttavia **WGV** evita tali accenti, appropriati solo a 582 (in relazione all'accordo accentato).

587 Cb (Vc = Cb) A: La prima nota era scritta in origine all'ottava inferiore.

587–588 (589, 590 = 588) Cor III, IV A: In origine V aveva scritto su questo pentagramma la parte di Tr, poi sbiadì le note e scrisse Cor III, IV. **587–591, 604–605** Cl A: V scrisse queste battute in note reali. Si tratta di un errore, per rimediare al quale fu aggiunta da un'altra mano una chiave di Sol prima di 587. A 609, dove l'anomalia cessa, una mano ancora diversa scrisse sul margine: "In Sib", e aggiunse sul pentagramma una chiave di tenore. **WGV**, come fa **RI¹**, trascrive la parte nella trasposizione corretta.

591 Timp A: L'indicazione di accordatura anticipa quella implicita nella notazione di V a 628 (vedi Nota 628–687).

591 VI I A: In origine V aveva scritto solo *re*⁴.

592 VI I, Vle A: L'indicazione dinamica a VI I è di lettura incerta, mentre quella a Vle I è chiaramente **pp**. Nessuna indicazione fu inclusa in **I-Vt**; **RI¹**, **pRI** e **pvRI¹⁻²** hanno invece **pp**.

593 Flo A: In origine V aveva scritto per errore le teste di due *sol*^{#3}, ma cambiò le note in *mi*³ prima ancora di scrivere i gambi.

593 Coro B. A: Le due note erano in origine scritte come crome.

595–597 Vle A: In origine V aveva continuato in queste tre battute un tremolo sul bicordo *si*² + *re*³, come a 587–594. A 596 è scritto "dim.", non cancellato dopo l'eliminazione della parte; **WGV** lo assegna a VI II.

598 Vc A: Le ultime due note furono scritte da V come semiminime. Il punto di valore dopo la prima nota e la codetta della croma furono aggiunte da un'altra mano a matita rossa (dopo la copiatura di **I-Vt**, dove la correzione non compare). **WGV** accetta il ritmo puntato, parallelo a quello di Alf qui e di Alf e Vc a 602.

599 Gas A: È visibile una precedente versione:



603 Vio **VE⁵³**: Le parentesi scritte da V in A mancano nel libretto.

604 **VE⁵³**: La parola "No." (senza punto esclamativo) è attribuita ad Alf.

604 Orch **WGV**: L'indicazione dinamica (*ff*), mancante in A, deriva da **pvRI¹⁻²**. **RI¹** ha *f*.

605 Ott A: La parte è stata ritoccata da V, ma la nota originale non è leggibile.

606 Cor III, IV, **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa quello implicito nella notazione di V a 626 (vedi Nota).

607 **Fonti**: Nessuna fonte contemporanea suggerisce indicazioni metronomiche.

607, 614 Orch **WGV**: L'indicazione dinamica (*p*), mancante in A, deriva da **pvRI¹⁻²**.

608 Alf A: "D'ogni suo aver" / L'errore è evidente; **WGV** segue la lezione di **VE⁵³**, come fanno tutte le fonti secondarie tranne **I-Vt**.

608 VI II, Vle A: V scrisse il segno "∿" per la ripetizione di 607; **WGV** preferisce l'abbreviazione in una semibreve impiegata da V stesso a 610.

610 VI II A: V aveva dapprima scritto il segno "∿" per la ripetizione di 609, poi lo raschiò e scrisse per esteso la battuta per evidenziare la differenza di raggruppamento e di articolazione delle note.

611 Alf A: Al quarto tempo V aveva scritto in origine una pausa di semiminima, cui sovrappose poi la pausa di croma.

614 Ob A: Sulla battuta c'è una grande sbavatura d'inchiostro, che non lascia vedere una precedente versione.

614 Fg A: V scrisse un'unica legatura che comprende 614 e si estende fino alla stanghetta di 614/615. **WGV**, seguendo **RI¹**, preferisce le legature di mezza battuta di Alf e Vc, e di VI I nella seconda metà di 614.

618–619 Cl A: In origine V aveva scritto la parte come se fosse "in Do", poi corresse le note secondo la trasposizione corretta.

619 Fl A: V scrisse una \rightrightarrows per i primi due tempi. **WGV** non ne tiene conto, come fa **RI¹**, poiché essa non compare in nessuna parte parallela.

620–628 Alf **VE⁵³**: "Qui testimon vi chiamo / Ch'ora pagata io l'ho".

626 Cor III, IV A: L'indicazione "In Sib" fu aggiunta da un'altra mano, probabilmente nel 1853, poiché compare anche in **I-Vt**.

627 Alf **Fonti**: In A V non scrisse la corona per la parte vocale, come fece invece per gli strumenti. **RI¹** e **pvRI¹⁻²** la aggiungono solo sulla croma; **WGV** preferisce invece la legatura/corona su tutta la battuta, più caratteristica della notazione di V.

628 **Fonti**: Nessuna fonte contemporanea suggerisce indicazioni metronomiche.

628 Orch **WGV**: Il (*f*), mancante in A, deriva da **pRI** (VI pr).

628–629 Cor I, II A: In origine V aveva scritto una pausa di semiminima nella seconda metà di 628 e una pausa d'intero a 629, poi decise di prolungare l'intervento di Cor I, II.

628–643 Ob, Cl, Cor I, II, Cor III, IV A: A 628 hanno il doppio gambo Ob, Cl e Cor I, II, ma non Cor III, IV; nelle battute successive il doppio gambo compare spesso, ma non sistematicamente (anche a Cor III, IV). Poiché è chiaro che questo passaggio deve essere suonato da tutti gli strumenti, **WGV** indica sempre “a 2” senza differenziazione tipografica.

628–643 Vle A: “col B[asso]” / **WGV** segue **pRI** nel leggere la parte all’ottava superiore.

628–687 Timp A: Tutto il passaggio fa uso delle note *mi*² e *si*¹, ma a 628 non vi è indicazione di accordatura. Sebbene la tonalità fondamentale del Vivacissimo sia Do minore, sembra che V non desiderasse i Timp accordati “in Do”: infatti la nota a 628 era in origine *do*², ed egli la corresse in *mi*². **A-Wn** e **RI**¹, pur riproducendo la lezione di **A**, annotano “in Do e Sol”; anche questa soluzione, che è stata adottata nelle edizioni della partitura a partire dal 1913, provoca problemi di chiarezza armonica.

La precedente accordatura “in Mi” è chiaramente inappropriata per il Velocissimo, ma V non ha indicato esplicitamente un’accordatura “in Mi^b” fino all’inizio del Largo, a 688, dove riannotò l’intero organico (vedi Note introduttive, Organico). **WGV** adotta l’accordatura “in Mi^b” già a 628. Dato però che qualsiasi normale accordatura per due strumenti produce in ogni caso un notevole numero di dissonanze, gli esecutori moderni potrebbero voler adattare la parte per più di due strumenti.

630–631 Coro A: Per errore V aveva anticipato qui le parole “così uccidesti”, poi le sostituì col testo corretto.

631–635 Coro (Gas = Coro T., Bar, Dot, Mar = Coro B.) **VE**⁵³: “Un cor sensibile! / Così uccidesti! . . .” / **WGV**, come fanno **RI**¹ e **pvRI**¹⁻², segue la lezione di V e ignora il punto esclamativo alla fine del primo verso, che oscura il senso del testo, ma conserva il punto interrogativo scritto da V alla fine del secondo verso.

631–636 Cassa A: In origine V aveva scritto una serie di segni “/”, per la ripetizione di 628, come a 629–630, poi corresse la parte notando per esteso 631 e 636, e aggiungendo pause d’intero a 632–635.

635 Cor III, IV A: V ha scritto qui una pausa d’intero; ciò fa sembrare improbabile che l’omissione di una nota al primo tempo sia una semplice svista, tuttavia è difficile immagi-

nare perché V abbia ommesso qui la croma *sol*² (scritta *la*²), dato che questo suono è usato a 632, 640 e 642. **WGV** la integra editorialmente.

635 Cb (Fg, Vle, Vc = Cb) A: Al primo tempo V scrisse una semiminima; **WGV** dimezza il valore, come in tutte le parti parallele.

636 Ob A: Sulla prima nota vi è un >, unico esempio in tutte le parti qui e nelle ripetizioni della figura. **WGV** lo elimina.

636 Cor I, II A: La battuta è vuota; **WGV** completa la parte mancante, come fa **RI**¹, secondo il modello di 628.

636 Timp A: In origine V aveva scritto una minima, poi corretta in croma e pausa di croma.

638–639 Voci **VE**⁵³: “Di donne ignobile / Insultator” / In origine V aveva seguito la versione del libretto (dove “Insultator” fa rima con la parola conclusiva della stanza, “orror”), e aveva scritto “[insulta]-tor” all’inizio di 639, con una linea di prolungamento sotto la seconda nota. In seguito, per dare una sillaba autonoma alla seconda nota, sovrappose la lettera finale “e” alla linea di prolungamento.

639 Cor I, II A: In origine V aveva continuato la melodia al secondo tempo, poi sbiadì le due crome e introdusse la pausa di semiminima.

644–649 Voci A: La parola “Va”, mancante in **VE**⁵³, fu introdotta da V.

646–647 VI II A: In origine V aveva scritto:



646–650 Bar, Dot, Mar A: Secondo l’indicazione di V a 628, queste tre parti devono cantare “coi Bassi del Coro”, ma in queste battute i B. sono divisi, e V non ha precisato gli accoppiamenti delle voci. La distribuzione adottata da **WGV** deriva da **pvRI**¹⁻², dove Bar e Dot = B. I, Mar = B. II.

649 Cor D. A: Al secondo tempo V aveva ripetuto ancora la parola “va”, poi vi scrisse sopra “ne”.

651 Ob A: Al primo tempo V eseguì un’indicibile correzione a Ob II.

652–656 Coro A: In origine D. erano divise a 652–655, e raddoppiavano T. all’unisono e all’ottava. Al secondo tempo di 655 tutte e tre le parti avevano in origine due crome con codette separate. Probabilmente al momento di scrivere il testo (che a 654–655 è presente solo a T.), V corresse T. e B. collegando le due note con un tratto unico per adattare l’ultima sillaba di

“[insultato]-re”, ma dimenticò di modificare D., che ha ancora due crome, *sib*³; **WGV**, come fanno **RI**¹ e **pvRI**¹⁻², le sostituisce con una semiminima. Al secondo tempo di 656, B., le due crome sono collegate; **WGV** le separa come a T.

659 Coro B. (Bar, Dot, Mar = Coro B.) **A**: In questa battuta, la prima del f. 215^v, la prima nota è *do*², per un banale errore; **WGV**, come fanno tutte le fonti a stampa, la corregge in *mib*²; **I-Vt** riproduce l'errore.

659 Timp **A**: In origine V aveva scritto un segno di ripetizione, “/”, poi sostituì questa notazione erronea con la notazione definitiva.

659, 671 Trn **pRI**: Al secondo tempo la nota superiore è assegnata a Trn I, quella inferiore a Trn II, III. **WGV** suggerisce che Trn II suoni la nota superiore, in modo da restare sul *do*³ dal secondo tempo di 659 a 666 (671–680 = 659–666), come le parti simili (VI II, Vle ecc.).

660 Ob **A**: V corresse entrambi i tempi della battuta, ma la prima versione sembra uguale a quella definitiva.

671 Trn, Cimb **A**: Al primo tempo vi sono degli accenti. **WGV**, come **pvRI**¹⁻², li elimina, perché non ce n'è nessuno nelle altre parti vocali o strumentali, e perché nella parallela 659 V ha notato accuratamente gli accenti a partire dal secondo tempo. Invece **RI**¹ estende gli accenti a tutte le parti esclusa Cassa.

671 Cb (Vc = Cb) **A**: In origine la prima nota era *mib*².

671–682 **A**: V ha notato per esteso solo Cb (Fg, Vc = Cb), e la nota di risoluzione al primo tempo di 671 in tutte le parti; per il resto del passaggio V scrisse “Come le 12. antecedenti”, per indicare la ripetizione di 659–670.

683 Fg **A**: In origine V aveva scritto un *fa*² all'unisono per i due strumenti.

687 Tr **A**: In origine V aveva scritto il bicordo con valore di minima, poi lo cambiò in semiminima e pausa di semiminima.

687 Timp **WGV**: V ha indicato esplicitamente l'accordatura a 688, dove riannotò l'intero organico.

688–748 **A**: V revisionò il Largo nel 1854; per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 7a. Con l'eccezione di **I-Vt**, tutte le fonti secondarie contengono la versione riveduta; nessuna di esse suggerisce indicazioni metronomiche per questa sezione.

689–690, 690, 696 Ger **A**: Sono visibili tracce della versione 1853 (vedi Nota 688–748).

690 Cb (Vc = Cb) **A**: La terza nota è una semiminima; **WGV** la modifica in croma e pausa di croma, come negli altri archi. **RI**¹ conserva la discrepanza.

691 Archi **A**: V indicò “arco solo a Cb (Vc = Cb), l'indicazione successiva è “pizz.” a 702, VI I, Vle, Vc e Cb. In **RI**¹ e nel materiale corrente tutti gli archi tornano a “arco” a 691, e **WGV** segue questa interpretazione. Tuttavia in **pRI** l'indicazione manca sia agli archi superiori sia a VI pr.

691 VI I **A**: Il primo e il secondo tempo hanno tratti di collegamento separati. **WGV** adotta il collegamento continuo presente nelle altre parti qui, e a VI I a 692–694.

693–694 Cor I, II **A**: In origine V aveva scritto:



697 Ger **A**: La terza nota del secondo tempo era in origine *sib*², poi corretta in *sol*²; si tratta probabilmente di un errore di copiatura, poiché l'Abbozzo ha già la versione definitiva.

Al secondo V ha chiaramente scritto la parola “no” due volte sotto la prima e la seconda croma della terzina, ma **pvRI**¹⁻² ha sostituito il primo “no” con la linea di prolungamento del precedente “[tro]-var”, Questa lettura erronea è stata trasmessa agli altri spartiti contemporanei e al materiale corrente. **WGV** ripristina la lezione di **A**, presente anche in **RI**¹.

In **A** non vi è corona al quarto tempo per Ger; poiché essa manca anche a Cb (Vc = Cb), V deve aver deciso di introdurla in fase di orchestrazione, dimenticando di aggiungerla alle parti scritte nella partitura scheletro. **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² aggiungono una corona per Ger all'ultima nota, **WGV** preferisce invece una corona/legatura che comprende tutto il quarto tempo.

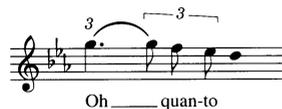
697 Fg, Cor III, IV, **A**: In origine V aveva scritto le note del terzo tempo come crome, poi le trasformò in semiminime, prolungate con crome al quarto tempo.

699 Alf **VE**⁵³: “mi strazzian l'alma”.

700 VI II **A**: All'inizio della battuta V aveva scritto una pausa di croma, poi cancellata.

701–702 Alf **VE**⁵³: “rimorso io n'ho”.

702 Flo **A**: È visibile un precedente stesura:



la parte probabilmente durante la stesura della partitura scheletro, più tardi fu aggiunto il **ppp** qui e a Ger e Mar; **WGV** omette l'indicazione più antica. Come sempre, il livello dinamico (**ppp**) contro il (**p**) dell'orchestra deve essere inteso in senso relativo, non assoluto.

702 Gas A: Vi è una \rightrightarrows dalla prima nota alla fine del secondo tempo; poiché non vi sono altri segni del genere nelle altre parti, **WGV** omette questo, come fanno tutte le fonti secondarie.

702 Coro T. A: Al quarto tempo V scrisse nel testo "pur", tuttavia notò la parte come per Gas, con una codetta separata per la seconda croma della terzina, il che corrisponde alla variante bisillaba "pu-re". **WGV** adotta quest'ultima forma anche a Coro T., come fanno tutte le fonti a stampa.

702 VI I A: Il primo tempo ha una terzina con croma e due pause di croma. **WGV** adotta invece la divisione binaria (croma e pausa di croma), che si trova qui a VI II e Cb, e anche a VI I a 703.

702-703 Ger VE⁵³: "Io sol fra *tutti* so qual virtude" / **RI¹** adotta questa forma; **WGV**, come le altre fonti secondarie, segue A.

702, 703 Ott A: Al secondo tempo di entrambe le battute V fece una correzione alla seconda croma, della terzina, ma la versione originale è di lettura incerta.

702-704 Flo, Gas, Dot, Mar, Coro VE⁵³: "Ahi quanto peni . . . ma pur fa core . . . / Qui soffre ognuno del tuo dolore";

702-706 Gas A: In origine V aveva scritto qui il testo di Ger; egli sovrappose direttamente al vecchio testo il nuovo, provocando qualche incertezza di lettura.

703 Flo, Dot A: In origine V aveva disposto il testo per Dot così:

 indi corresse cancel-co-re . . . qui sof-fre o-[gnuno]

lando "qui" e anticipandolo alla seconda nota; fu probabilmente durante la correzione che egli aggiunse la legatura di valore tra la seconda e la terza nota. Per Flo V aveva scritto "core", ma corresse immediatamente aggiungendo "qui" sotto la seconda nota, come a Dot.

703 Ger A: La prima nota della battuta era in origine *si*^{b2}, poi fu corretta in *sol*². Al quarto tempo V scrisse la croma separata dalle due semicrome precedenti, nonostante la sillaba unica

("sen"); **WGV** collega le tre note, come fa **pvRI¹⁻²**, e come fece lo stesso V al terzo tempo di 702 (per "tan-[ti]").

703 Bar A: Le prime due semicrome avevano in origine codette separate, poi V le collegò per adattarle al testo.

703 Vc A: Al terzo e quarto tempo V aveva scritto dapprima una pausa di semiminima e un'altra pausa o nota di lettura incerta, poi le sostituì con la pausa di minima.

703-704 Alf A: "Ohimè" è l'occasionale alternativa introdotta da V al posto dell'"Ah sì . . ." di **VE⁵³**.

704 Ger VE⁵³: "Io so ch'ell'ama,".

704 Ob, Cl, Cor I, II A: Dal secondo al quarto tempo V aveva scritto delle pause, come a Fl e Ott, poi aggiunse le note. Non vi sono correzioni a Fg e Cor III, IV; poiché queste parti non possono stare da sole (vedi la quinta vuota all'inizio della battuta), esse devono essere state aggiunte dopo che V ebbe scritto gli altri fiati, e questo suggerisce che in origine il passaggio era inteso per voci sole. Vi fu anche un cambiamento in Coro T. al secondo tempo, ma la versione originale è di lettura incerta.

704-705 Flo A: "tu sei soltanto" / Con questa variante V differenziò Flo da Dot, Mar e Coro, che seguono **VE⁵³**: "qui sei soltanto". **WGV**, come **RI¹**, conserva la distinzione, mentre **pvRI¹⁻²** cambia "tu" in "qui" anche a Flo.

705 Alf, VI I A: In entrambe le parti V scrisse un accento al terzo tempo. **WGV**, come fa **pvRI¹⁻²**, lo elimina in quanto non compare in nessuna altra parte vocale o strumentale (**RI¹** elimina l'accento di Alf, ma lo estende a tutte le parti strumentali). A VI I la nota era in origine *lab*⁵.

705 Ger A: Al secondo tempo V scrisse punti di staccato sulle tre crome della terzina. **WGV**, seguendo **RI¹**, li modifica in accenti per analogia con le altre parti.

705 Bar VE⁵³: "che *tanto* orgoglio".

705 Cor D. A: Al secondo tempo V scrisse la nota inferiore della terza triade alquanto alta, tanto da sembrare un *lab*³ piuttosto che il richiesto *sol*³. **I-Vt**, e **RI¹** adottano a Cor D. il chiaramente erroneo *lab*³; invece Coro D. di **pRI** ha a questo punto un bicordo, *lab*³ + *do*⁴, sempre con la nota inferiore sbagliata.

705 Ob A: La prima nota ha un punto di staccato. **WGV**, come fa **RI¹**, lo elimina perché non compare in nessuna altra parte o occorrenza del modello.

705 Fg II A: La seconda nota del secondo tempo era in origine *mib*².

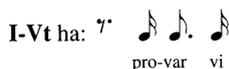
705 Cb (Vc = Cb) A: Al primo tempo V aveva scritto due pause di croma, poi sostituite con la pausa di semiminima. Il terzo tempo ha una croma e una pausa di croma, il quarto tempo una pausa di semiminima; **WGV**, come fa **RI**¹, modifica il ritmo di tutti e tre i tempi secondo il modello di terzina prevalente.

705-706 Flo, Gas, Dot, Coro T. A: Flo Gas e Dot hanno “inondò”, mentre Coro T. ha “inondò”. **WGV**, come fa **RI**¹, sceglie la seconda forma, corrispondente a **VE**⁵³; **pvRI**¹⁻² usa invece la prima forma.

707 VI I A: In origine V aveva scritto il segno “/” per la ripetizione di 706, poi lo sostituì con la versione definitiva.

712 Vio A: Nella seconda metà della battuta sono visibili le tracce della versione 1853; vedi Nota 688-748.

714 Bar A: La prima nota è una semicroma, preceduta da una pausa di croma con doppio punto. Inoltre la seconda nota è seguita da due punti molto ravvicinati, che sono stati sempre letti come una pausa di semicroma (ma il copista di **I-Vt** li ha resi con un unico punto); infine sembra che V abbia scritto dapprima la terza nota come una semicroma, cui aggiunse poi un'altra codetta per cambiarla in biscroma. Le fonti secondarie contemporanee e il materiale corrente danno nella prima metà della battuta un ritmo con un solo punto. Le fonti a stampa hanno la seguente versione:



Poiché V desiderava chiara mente il ritmo col doppio punto, come si vede dalla continuazione della parte, **WGV** compie l'intervento che richiede il cambiamento minimo modificando la prima nota in biscroma.

714 Fg A: In origine la battuta cominciava con una pausa di croma, poi cancellata.

714-715 Viol **VE**⁵³: “Ma verrà *giorno*”.

714-720 Gas A: Per errore aveva scritto qui la parte di Alf, poi la copiò sul pentagramma giusto, erase la notazione a Gas e scrisse la parte corretta.

716 Alf A: L'ultima nota era in origine una croma; V la corresse in semiminima ripassando più volte il gambo.

716 Coro T. A: Al terzo tempo V ha scritto solo *sib*², una svista riprodotta dal copista di **I-Vt**. **WGV** segue le fonti secondarie, e aggiunge *mib*³ per T. I.

716 Cor III, IV A: V ha scritto un solo gambo per ogni nota, mentre nell'analogia 718 ne ha scritti due. **pRI** assegna 716 al solo Cor III, tuttavia **WGV** suggerisce “[a 2]”, considerando l'assenza del doppio gambo una semplice svista.

716-717 Vio **VE**⁵³: “*com'io t'amassi*”.

717 Vio A: Al terzo tempo le tre note sono collegate. **WGV**, come fa **RI**¹, separa la seconda e la terza per adattare alla sillaba che V ha scritto sotto di esse; **pvRI**¹⁻², invece, separa solo l'ultima nota e colloca la sillaba sotto di essa. Le tre crome di terzina del quarto tempo hanno sia punti di staccato sia \wedge ben marcati. **WGV**, come le fonti a stampa, fa prevalere questi ultimi, che rappresentano quasi certamente l'idea definitiva di V.

717 Cb (Vc = Cb) A: In origine V aveva scritto il segno “/” per la ripetizione di 716, poi lo sostituì con la parte corretta.

719-720 VI I, VI II, Vle A: V fece delle correzioni a VI II, terzo tempo di 719, e a VI I e Vle, secondo tempo di 720. La versione originale non è sempre chiara, ma le note di VI I a 720 erano probabilmente *lab*³.

720-721 Flo, Gas A: V aveva scritto dap-

prima: poi corresse la dispo-

sizione del testo spostando l'ultima sillaba di “amici” sotto l'ultima nota di 720 in ambedue le parti, e trasformando l'originario “[ami]-ci” di Flo al primo tempo di 721 in “sei”; tuttavia dimenticò di fare la stessa correzione a Gas, e **WGV** corregge questa svista. A Dot (il testo vale anche per Mar) V dispose fin dall'inizio il testo nella maniera corretta.

721 VI II A: L'ultima nota ha un punto di staccato. Poiché esso non ha senso all'inizio di una nota legata, **WGV** lo sostituisce con un accento, come nelle parti parallele.

721 Cb (Vc = Cb) A: In mezzo alla \llcorner si legge “**pp** staccate”. Poiché le indicazioni dinamiche si contraddicono, e il **pp** non è confermato in altre parti, **WGV** lo elimina, e omette anche l'istruzione “staccate”, resa superflua

dalla precisa notazione dei segni di articolazione. Il **pp** manca anche in **I-Vt**.

721-723 Vio, Ob, Cl, Archi **A**: Sono visibili le tracce della versione 1853; vedi Nota 688-748.

722-723 Dot **A**: Per errore V aveva scritto in origine qui il testo di Bar.

722-723 Coro T. **A**: In queste battute la parte non è leggibile perché coperta da uno dei foglietti incollati da V nel 1854. Tuttavia **I-Vt**, **RI¹**, e **pvRI¹⁻²** (cioè fonti indipendenti preparate sia nel 1853 sia nel 1854) hanno due legature di fraseggio o di valore a 722, ma una sola nota, *sib*², all'inizio di 723; sembra perciò probabile che in questo punto V abbia ommesso di scrivere un *mib*². L'omissione è però strana, perché in queste battute Coro T. I. raddoppiano sempre Gas, e non vi è ragione perché le parti debbano differire in quest'unica nota. **WGV** suggerisce un emendamento per mantenere Coro T. I. all'unisono con Gas.

723 Cl **A**: In origine la prima croma aveva una codetta separata, ed era seguita da una pausa di croma e da una di semiminima. In seguito V cancellò le pause e scrisse la parte definitiva, che raddoppia Ob.

724 Dot (Mar = Dot) **A**: In questa battuta, la prima dopo una voltata di pagina, V scrisse sotto la prima nota "prò" invece della terza sillaba di t' "[innon]-dò"; **WGV** corregge questo errore meccanico. V ne commise un altro al quarto tempo, dove ripeté la coppia di semicrome al secondo ottavo della terzina; in seguito egli eliminò il *re*² superfluo.

724 Cor Mi I, II **A**:  Questa figura ritmica, differente da quella di Cor III, IV, non ritorna più nelle battute successive di entrambe le parti. **WGV** la sostituisce con la figura ritmica prevalente, come fa **RI¹**, mentre **I-Vt**, conserva la discrepanza.

724 Cimb **A**: La prima croma aveva in origine la codetta separata.

724, 726, 729 Cor III, IV **A**: In queste battute le note hanno un solo gambo (solo il primo tempo è scritto per esteso a 724 e 726, e al terzo tempo di 729). **pRI** assegna 724 e 726 a Cor III solo, ma per la ripetizione (vedi Nota 731-738) prescrive l'"a 2". Per motivi di coerenza e per l'andamento della parte, in cui prevalgono i bicordi, **WGV** indica sempre "a 2".

Poiché a 730 V scrisse doppi gambi ai primi due tempi, è chiaro che egli intendeva che anche le precedenti quattro note a 729 fossero eseguite dai due strumenti; **WGV**, come fa **RI¹**, pone l'indicazione "a 2" al terzo tempo di 729.

724-731 Bar, Dot (Mar = Dot) **A**: V è stato a volte poco coerente nello scrivere il collegamento delle note delle terzine, e il modo in cui dispose le sillabe, spesso contraddittorio, offre scarso aiuto per una corretta declamazione. Tuttavia, il modello prevalente ha un gambo separato per la croma che segue la coppia di semicrome, in modo che quando vi sono tre sillabe la seconda e la terza dovrebbero essere pronunciate separatamente, anche quando il metro del verso ne richiederebbe l'elisione. **WGV** modifica i tratti di collegamento scritti da V in due situazioni:

(a) quando vi sono solo due sillabe, ma V ha scritto una codetta separata per la croma che segue la coppia di semicrome, **WGV** collega questa nota alle semicrome. Questa modifica è stata fatta a 724, Dot (primo, secondo e quarto tempo); 726, Bar e Dot (quarto tempo); 727, Bar e Dot (quarto tempo); 728, Bar (primo e secondo tempo); 729, Bar (secondo e terzo tempo); 730, Dot (primo tempo); 731, Bar (primo e secondo tempo) e Dot (primo, secondo e quarto tempo);

(b) quando vi sono tre sillabe (anche se il metro poetico richiede l'elisione di una di esse), **WGV** separa la croma che V ha collegato alle due semicrome, e colloca la seconda sillaba sotto la prima croma. Vi è solo un caso di questo tipo a 730, Bar (terzo tempo). Per un caso in cui **WGV** non interviene, vedi Nota 728 (Bar, Dot).

725 Vio **A**: In origine V aveva scritto l'ultima sillaba di "rimorsi" sotto la prima nota del secondo tempo, poi le sovrappose un trattino e la riscrisse nella posizione definitiva.

725 VI I **A**: Oltre alle legature per ciascun tempo, sull'intera battuta vi è una linea di forma incerta, che potrebbe essere interpretata come una legatura per l'intera battuta. Nessuna fonte secondaria la riprende, e anche **WGV** la considera un segno casuale.

725, 727 Cl, VI I (Fl = 8^a VI I, Ob = VI I) **WGV**: La \rightrightarrows di Alf è stata estesa alle parti orchestrali che raddoppiano la melodia. Le fonti secondarie non riproducono la \rightrightarrows di Alf, e quindi non forniscono suggerimenti circa il trattamento dell'orchestra.

726–727 Coro D. (T., B. = D. per il testo) **A**: Dal secondo tempo di 726 all'inizio di 727 V aveva ripetuto in origine le parole “fra ca-ri a-mi-ci”, indi le sbiadì e introdusse l'esclamazione “ah sì”, non presente in **VE**⁵³.

726, 728 Fl, Ob, Cl, VI I (a 726 Fl = 8^a VI I, Ob = VI I) **A**: Al primo tempo V notò in modi diversi il valore della nota conclusiva della frase. **WGV** propone una versione coerente all'interno di una stessa battuta, ma conserva una differenza tra le frasi. Così a 726 Cl ha una terzina formata da una semiminima e una pausa di croma; **WGV** la modifica in una figura pari con croma e pausa di croma, come a VI I. A 728 VI I ha ancora il ritmo pari con croma e pausa di croma; **WGV** aggiunge un'altra pausa di croma per ottenere una terzina, come nei fiati, data la continuazione della frase a Cl ecc.

727 Vio **A**: In origine V aveva collocato “pur” sotto la semicroma alla fine del secondo tempo. In seguito cancellò la parola e la riscrisse al terzo tempo.

727 Ger **A**: Alla fine della battuta, ultima prima di un cambio di pagina, vi è un segno tracciato in maniera incerta, che ha l'aspetto di una legatura di valore; non si tratta di un resto della versione del 1853 (vedi Appendice 2, N. 7a, batt. 727a), e non è ripreso da nessuna fonte secondaria. **WGV** non ne tiene conto.

727 Cor D. **A**: Al secondo tempo V ripeté per errore le note del primo bicondo, $re^3 + lab^3$. **WGV**, come fanno **RI**¹ e **pvRI**¹⁻², corregge la nota superiore in sol^3 . Invece **I-Vt** e Coro D. di **pRI** riproducono l'errore.

727 Coro B. **A**: La seconda nota era in origine fa^2 .

727 Cl **A**: Vi è un'unica legatura sul terzo e quarto tempo. **WGV** continua il fraseggio di una legatura per tempo caratteristico di questa melodia.

727 VI I (Fl = 8^a VI I, Ob = VI I) **A**: Le alterazioni al quarto tempo furono aggiunte da altra mano a matita rossa.

728–730 **A**: La revisione effettuata nel 1854 di queste battute, che occupano il f. 222^r, fu così radicale che V le scrisse su un nuovo foglio, che incollò sul precedente; vedi Fonte.

728 Bar, Dot (Mar = Dot) **A**: Al quarto tempo le due semicrome erano in origine separate dalla croma seguente, ma in seguito V le collegò ad essa; è perciò chiaro che egli desiderava la si-

nalefe tra le sillabe di Bar “[tan]-to or-[goglio]”, per coordinare la declamazione delle tre parti.

728 Cl **A**: All'inizio della battuta, la prima di una nuova pagina, V ha scritto “Solo”. Poiché Cl I suona “Solo” dalla seconda nota di 721, **WGV** elimina questa indicazione precauzionale.

Il secondo e quarto tempo hanno qui una semiminima, ma nella parte parallela di Ger V ha continuato la notazione in terzine, con una semiminima puntata; **WGV** adegua Cl a questa notazione.

729 Gas **A**: Per la seconda nota, ma non per la prima, V usò la notazione in terzine, scrivendo una semiminima puntata. **WGV**, come fanno **pvRI**¹⁻² e gli altri spartiti contemporanei, omette il punto di valore; invece **RI**¹ lo conserva, e ne aggiunge uno anche alla prima nota.

729–730 Orch **A**: V scrisse la \llcorner di due battute sopra e sotto la partitura e a metà della pagina, tra Timp e Vio. **WGV** interpreta i segni come validi per l'intera orchestra e li estende a tutte le parti strumentali. Nelle parti vocali **WGV** stampa una \llcorner sopra le parti solistiche e una sopra quelle corali, ma esse si intendono valide per tutte le parti.

730 Vio **A**: La legatura sul secondo tempo arriva fino alla prima nota del terzo tempo. **WGV** la limita al secondo tempo, come in Alf.

730 Gas **A**: Il terzo tempo ha un'acciaccatura. **WGV**, come tutte le fonti a stampa, la elimina ritenendola un'anticipazione meccanica del quarto tempo.

730 Dot (Mar = Dot) **A**: Al quarto tempo di Dot V aveva scritto in origine le due semicrome separate dalla croma seguente, poi le collegò per adattare al testo.

731, 738–739 **A**: Prima di queste battute, che occupano il f. 222^v, è visibile una battuta pesantemente cancellata, appartenente alla versione del 1853 (vedi Appendice 2, N. 7a, batt. 732a).

731 Alf **A**: V scrisse un'unica legatura per le sei note; **WGV** dà una legatura per ogni tempo, come nella parallela 724.

731 Bar **A**: Al quarto tempo le sillabe “[l'atro]-ce in-[sulto]” sono scritte sotto l'ultima nota, ciò che suggerisce la sinalefe. **WGV**, seguendo il modello di 724, sposta l'ultima sillaba di “[l'atro]-ce” sotto la penultima nota.

731 VI I **A**: **WGV** accetta la discordanza tra questa battuta, con cui inizia la ripetizione (vedi Nota 731–738), e la parallela 724, sia perché V

ridive attentamente questo passaggio, sia per la cura con cui egli notò le pause.

731–738 A: V non scrisse per esteso 732–737, ma indicò la ripetizione di 725–730 col segno di ritornello; il secondo segno di ritornello si trova dopo 731, coll'indicazione "1.^a volta", mentre 738 ha l'indicazione "2.^{da} volta".

738 Alf, Ger, Coro D., T., Ott, Ob, Cimb, VI II, Vle A: In questa battuta, la prima dopo la ripetizione (vedi Nota 731–738), le note iniziali rimasero le stesse del 1853, anche se la revisione del 1854 delle battute precedenti richiede risoluzioni diverse (vedi anche Tav. 4 in partitura). È però chiaro che V, quando compì la revisione, era consapevole del problema, perché modificò l'inizio di 731, la battuta che collega le due esposizioni della frase. Pur non effettuando esplicitamente le correzioni a 738, egli avvertì i copisti di Ricordi di "badare alla nota finale della replica!"; la raccomandazione venne invece disattesa in tutte le fonti secondarie, e le note sbagliate si trovano ancora nel materiale corrente.

Le note scritte all'inizio di 738 sono le seguenti (vedi anche Appendice 2, N. 7a, 742a): Alf = sol^2 ; Ger = sib^2 ; Coro D. = $sib^3 + mib^4$; Coro T. = sol^2 ; Ott = pausa di croma; Ob = $sol^3 + mib^4$; Cimb = mib^1 ; VI II = sol^3 ; Vle = $mib^3 + sol^3$. **WGV** corregge o aggiunge le note appropriate secondo il modello di 731 per Alf, Ger, Coro D., Coro T., Ob e Cimb, e secondo la logica della parte per VI II e Vle. La pausa di croma a Ott era un errore già nel 1853, presente anche a Timp, dove fu però corretto nel 1854; **WGV** aggiunge le note appropriate seguendo il modello della parallela 731.

738 WGV: L'indicazione dinamica *ff*, mancante in A e nelle fonti secondarie, anticipa quella scritta da V alla ripetizione di 741.

738 Vio, Coro D. A: V notò evidentemente queste parti prima di disporre il testo, collegando le crome delle terzine di tutti e quattro i tempi; questa notazione ignora la divisione delle sillabe al terzo e quarto tempo. A Coro D. egli modificò il quarto tempo aggiungendo codette alla seconda e alla terza croma della terzina; **WGV** dà una codetta separata solo all'ultima nota. Al primo tempo di entrambe le parti e al quarto di Vio V non effettuò la correzione; **WGV** separa la prima nota del primo tempo nelle due parti, e a Vio dà una codetta separata alle ultime due crome del quarto tempo, come fanno le fonti a stampa.

738 Coro T. A: Le tre crome della terzina del quarto tempo hanno codette separate. **WGV** unisce le ultime due per adattarle al testo, come a Coro D., e come fanno le fonti a stampa.

738 Fg, Tr, Cimb, Timp, VI II, Vc, Cb A: La prima nota del primo tempo è collegata alle due seguenti. **WGV** la separa, secondo il modello di Fl, Ob, Cl, Cor I, II, VI I e Vle, perché questa notazione mette in rilievo il cambiamento di livello dinamico e di articolazione alla seconda nota.

738 Trn A: Al primo ottavo del primo tempo è visibile la triade della versione del 1853, poi erasa e sostituita dalla pausa di croma. A Trn III, secondo tempo, V aveva scritto per errore la seconda e terza croma come $sib^1 - lab^1$, poi le corresse. Al quarto tempo il secondo bicordo era in origine $mib^2 + sol^3$.

738 VI II A: Per le ultime note della battuta V scrisse punti di staccato sopra la parte, accenti sotto. **WGV** elimina i punti perché non compaiono in nessuna altra parte.

738–739 Cor I, II A: Le ultime cinque note di 738 e la prima di 739 non hanno il doppio gambo, certamente per mancanza di spazio sopra il pentagramma; **WGV** continua l'"a 2" per Cor I, II fino alla prima nota di 739. In origine V aveva fatto continuare entrambi gli strumenti all'ottava inferiore fino alla fine del terzo tempo, poi sbiadì le ultime due note e introdusse il salto di ottava; un cambiamento simile fu fatto a Tr II.

739 Cb (Vc = Cb) A: Al primo tempo vi è un accento; **WGV** lo elimina in quanto non compare in nessuna altra parte.

740 Vio A: In origine al secondo e terzo tempo V aveva ripetuto le parole della frase precedente, "io spenta ancor".

740 Alf, Dot (Mar = Dot) A: Al secondo e terzo tempo V ha scritto una \rightrightarrows . **WGV** la cambia in \leftarrow , secondo il modello delle altre parti, correzione già effettuata nelle fonti a stampa.

741–743 A: Sono notate per esteso le parti vocali e Cb (Vc = Cb); per le altre parti V scrisse il primo ottavo di 741, e numerò le battute da "1" a "3" per indicare la ripetizione di 738–740, numerate allo stesso modo.

741 Dot (Mar = Dot) A: All'ultimo tempo V scrisse codette separate per le tre crome. **WGV** collega le ultime due, seguendo il modello di Gas e Coro T., B., per adattare la parte alla disposizione del testo.

741 Cb (Vc = Cb) A: Il primo tempo era in origine uguale a quello di 738; successiva-

mente V sostituì la prima nota con una pausa di croma.

744 Gas A: All'inizio di questa battuta, la prima dopo una voltata, Gas = *sol*²; **WGV** lo sostituisce col più logico *mib*³, come nella parallela 74.

744 Bar, Dot (Mar = Dot) A: I quattro tempi sono sempre scritti:



Ma il primo e il quarto tempo hanno solo due sillabe di testo; in questi due casi **WGV** collega le prime tre note, come fa **pvrI**¹⁻².

744 Coro D. A: In origine V aveva scritto:0



744 Coro B. A: In origine al primo tempo V aveva scritto una semiminima con punto, *mib*², poi la sostituì con la pausa di semiminima.

744 Ob, Cl A: In questa battuta, la prima dopo la ripetizione non notata (vedi Nota 741-743) e dopo una voltata di pagina, V dimenticò le note di risoluzione necessarie in queste parti, e scrisse pause d'intero; questa omissione è stata trasmessa fino al materiale corrente. **WGV** aggiunge le note di risoluzione secondo il modello di 741.

744-745 Flo A: In origine gli ultimi tre tempi di 744 e la semibreve di 745 erano uguali a Vio; V potrebbe aver iniziato a scrivere la parte di Vio sul pentagramma sbagliato, ovvero cambiò idea circa Flo.

745 Cb (Vc = Cb) A: La seconda nota era in origine *sol*².

746 Voci A: Le parti vocali sono vuote a 747-748, ma V scrisse una corona sulla pausa di minima conclusiva di 746. **WGV** la sposta a 748, come nelle parti strumentali.

746 Ott A: In origine l'ultima nota era *mib*⁵.

746 VI I A: Sul terzo tempo c'è un accento alquanto sbiadito, che V potrebbe aver eraso. **WGV** lo sopprime, tenendo conto di una pratica seguita normalmente da V, per cui l'ultima nota su tempo forte di una successione di note accentate non ha accento (ma vedi anche Nota 746 per Cb).

746 Cb (Vc = Cb) A: La battuta fu modificata; in origine potrebbe essere stata come appare in **I-Vt**:



In seguito V notò le terzine per esteso, probabilmente per evidenziare l'articolazione in terzine; tuttavia nella versione riveduta non c'è accento sulla prima nota della battuta, mentre ce n'è uno al terzo tempo. Poiché la parte non inizia con una nota legata alla precedente (come ai fiati), **WGV** estende l'accento al primo tempo di VI I, ma sopprime un accento al terzo tempo. Inoltre **WGV** estende al terzo e quarto tempo la notazione in terzine, come nelle altre parti strumentali.

747-748 Cl A: V corresse l'ultimo accordo di 747 e 748, ma la prima versione era probabilmente uguale a quella definitiva.

N. 8. Scena Violetta

anche le successive aggiunte e modificazioni):

Fonte

A: ff. 224–247^v

Il manoscritto della Scena Violetta è formato da un unico fascicolo di carta da sedici pentagrammi (tipo A), che comprende undici bifolii inseriti l'uno nell'altro più un bifolio (ff. 245–246) inserito tra i ff. 244 e 247; quest'ultimo fu probabilmente aggiunto quando V si rese conto che il fascicolo già preparato non sarebbe stato sufficiente a contenere tutto il pezzo. Il fascicolo ha conservato la sua struttura originale, salvo che i due fogli esterni, ff. 224 e 247, furono separati e reincollati ai due lati di una striscia di carta. Non sembra che questi due fogli abbiano subito alterazioni; probabilmente, essendo il fascicolo alquanto grande, il bifolio esterno si era usurato lungo la piega, e fu rinforzato durante la rilegatura.

Le battute sono distribuite come segue:

f. 224	1–4	f. 236	105–108
f. 224 ^v	5–9	f. 236 ^v	109–111
f. 225	10–14	f. 237	112–114
f. 225 ^v	15–19	f. 237 ^v	115–118
f. 226	20–24	f. 238	119–122
f. 226 ^v	25–29	f. 238 ^v	123–126
f. 227	30–33	f. 239	127–130
f. 227 ^v	34–36	f. 239 ^v	131–134
f. 228	37–41	f. 240	135–138
f. 228 ^v	42–46	f. 240 ^v	139–143
f. 229	47–50	f. 241	144–149
f. 229 ^v	51–55	f. 241 ^v	150–153
f. 230	56–59	f. 242	154–157
f. 230 ^v	60–63	f. 242 ^v	158–161
f. 231	64–67	f. 243	162–166
f. 231 ^v	68–71	f. 243 ^v	167–171
f. 232	72–75	f. 244	172–176
f. 232 ^v	76–79	f. 244 ^v	177–181
f. 233	80–85	f. 245	182–187
f. 233 ^v	86–88	f. 245 ^v	188–191
f. 234	89–92	f. 246	192–196
f. 234 ^v	93–95	f. 246 ^v	197–200
f. 235	96–99	f. 247	201–204
f. 235 ^v	100–104	f. 247 ^v	vuoto

Note introduttive

Organico

All'inizio del N. 8 V predispose i sedici pentagrammi della carta come segue (WGV annota

Violini [I]
[II]

Viola

Flauto [I]¹

Ottavino;² a 151: Flauto [II]

[2] Oboè³

[2] Clarinetti [in Do]

[2] Corni in Mib; a 116: Corni in Do

[2] Corni in Lab;² a 116: [Fagotti]

[2] Trombe²

[2] Fagotti

Violetta

Annina

Dottore

Violoncelli

Bassi

Titolo

In testa al f. 224 V scrisse al centro "Scena Violetta", a sinistra "Atto III", all'estrema destra la firma "G Verdi". A destra del titolo un'altra mano aggiunse "La Traviata". Come per tutto l'Atto III, V non appose un numero alla "Scena Violetta" (vedi Parte Prima, Fonti). Sul margine sinistro, vicino ai due pentagrammi più alti, mezzo nascosto nella legatura, si legge il numero "8", che corregge un precedente numero "9"; nessuno dei due numeri è di mano di V.

Note critiche

1–203 Archi A: In tutto il N. 8 le indicazioni relative al numero degli strumenti (a 1: "8" per VI I e VI II; a 38: "4" per VI I; a 39: "2" per VI I; a 45: "8" per VI I; 65: "4" per VI I, VI II e Vle; a 81: "8 soli" per VI I e VI II; a 151: "8 Violini sopra VI I e "8 2^{da}" sopra VI II) sono scritte a lapis, e furono probabilmente aggiunte durante le prove. In sei luoghi vi sono inoltre delle indicazioni di "tutti" scritte da altra mano (a 60 sopra VI I; a 70 sopra VI I e sotto Vle; a 86 sopra VI II; a 116 sopra VI I, sotto Vle e sopra Vc; a 165 sopra VI II; a 203 sopra VI I); la scrittura assomiglia a quella di uno

1. In origine V pensò forse di usare la combinazione normale di Fl e Ott, ma da 151 scrisse per due Fl. A 12–40 e 138–150, dove suona una sola parte (designata come "Flauto"), WGV indica perciò Fl I.

2. Ott, Cor III, IV e Tr tacciono per tutto il N. 8.

3. Per errore su questo pentagramma V aveva scritto in origine "Clarinetti".

dei copisti di **I-Vt**, che potrebbe essere il responsabile dell'aggiunta di queste indicazioni, e forse anche dei numeri in **A**. Poiché queste indicazioni furono copiate in **I-Vt** esse risalgono certamente al 1853.

1-4 VI I A: A I V aveva scritto in origine:



. Nell'Abbozzo è conservato

un frammento di partitura scheletro contenente le battute 1-8 per i soli VI I divisi in tre parti; evidentemente V scartò questo bifolio quando decise di usare una disposizione a quattro parti per VI I e VI II; tuttavia, iniziando a copiare di nuovo la partitura scheletro, trasferì per errore le prime due triadi della versione precedente.

1-4, 45-48, 81-84 VI I, II A: Per la disposizione delle legature in questi passaggi si veda la Nota 1-4 del N. 1.

7-8 VI I A: La legatura è chiaramente prolungata oltre la stanghetta di 7/8, fino all'inizio di 8, dove V aveva scritto in origine un *lab*⁴. Nella versione definitiva egli tornò al *sib*⁴ già presente nell'Abbozzo. **WGV** fa terminare la legatura all'ultima nota di 7., come nella frase analoga del N. 1.

8 VI II, Vle Cb (Vc = Cb) WGV: L'indicazione dinamica [*pp*] anticipa quella scritta da V a 12, Cl e VI I.

10-11 VI I Fonti: In **A** la legatura che parte dalla prima nota di 10 si ferma subito prima della quarta nota, e non vi sono segni di articolazione a 11. La maggior parte delle fonti secondarie (**I-Vt**, **pRI** e **pvRI**¹⁻²) aggiunge una legatura tra le due note di 11, probabilmente basandosi sulla battuta simile del N. 1 (VI II e Vle); **WGV** accetta questa articolazione. **RI**¹, seguendo il modello di 8-9, ha un'unica legatura che abbraccia 10-11.

12-13 VI I Fonti: Come a 10-11 (vedi Nota) l'articolazione di **A** in questo passaggio è stata interpretata in vari modi nelle fonti secondarie. La legatura di V si estende dalla prima nota di 12 alla prima nota di 13; sulla seconda nota di 13 vi è anche un piccolo punto. **I-Vt** e **RI**¹ riproducono la legatura come in **A**, **RI**¹ include anche un punto di staccato sulla seconda nota di 13. Invece **pvRI**¹⁻², forse prendendo a modello 8-9, continua la legatura fino alla fine di 13, e questo fraseggio è stato trasmesso al materiale corrente. Infine **pRI** (VI I e VI pr) lega separatamente le due battute. **WGV**, come la maggior

parte delle fonti, ignora il piccolo punto a 13 (una macchiolina d'inchostro), ed estende la legatura come in **pvRI**¹⁻².

12-14 Cl A: In origine V aveva scritto per Ob la parte poi assegnata a Cl, mentre per Cl aveva scritto a 12 un *mib*³, semibreve. Successivamente, cambiando idea circa la strumentazione, V sbiadì la nota di Cl e trasferì su questo rigo la parte di Ob, che erase. Infine assegnò a Cor I la nota tenuta che prima era a Cl.

12-40, 138-150 Fl A: Poiché l'orchestrazione definitiva del N. 8 prevede due Fl, non Fl e Ott come nell'originale indicazione dell'organico, queste battute (in cui il rigo sotto la parte indicata come "Flauto" è vuoto o ha pause d'intero) devono essere suonate da Fl I.

14 VI II A: In origine al secondo tempo V aveva scritto *mib*³, croma.

14, 21-22 Fg A: In origine la parte era stata scritta per errore sul rigo di Tr. Nel trascriverla sul rigo giusto, a 14 V specificò "Fagotto".

15 Vle A: In origine il primo bicordo era *do*³ + *fa*³.

18 Vle A: In origine V aveva scritto al primo tempo il bicordo *do*³ + *mib*³.

21 VI II A: In origine la prima metà della bat-

tuta era scritta: 

21-23 Cb A: In origine V aveva scritto a 21 una semiminima seguita da una pausa di semiminima e una di minima; in seguito decise di far procedere la parte in semibreve, come nei legni, con un *reb*² a 21 (scritto sopra la semiminima, con le pause erase) e un *mib*² a 22. Infine V decise di tornare alla prima idea; corresse perciò 22 in maniera chiara, ma lasciò le due stesure sovrapposte a 21. **WGV** rispetta la concezione originale di V, seguendo anche il modello della battuta simile 65. L'interpretazione delle note come minime, che si trova in **I-Vt**, **RI**¹ e nel materiale corrente introduce un nuovo elemento ritmico che non ha senso in questo contesto musicale.

22-23 Cl A: Tra le due battute è visibile una legatura assai breve, del tipo usato da V come legatura di valore. Si tratta probabilmente di un'estensione meccanica di quella di Ob, ed è comunque resa superflua dalla legatura più lunga che comprende 21-24. **WGV** la elimina.

24 Vc A: In origine V aveva ripetuto in questa battuta il contenuto di 22.

25–26 Vle A: La seconda metà di 25 e la prima metà di 26 erano scritte in origine:



26 VI I WGV: Il h alla nota ornamentale la^4 alla fine della battuta, mancante in A, è ripreso da pvRI^{1-2} .

30 VI I Fonti: In A la legatura è chiaramente limitata alle semicrome della seconda metà della battuta, tuttavia RI^1 e pvRI^{1-2} legano l'intera battuta, come a 29, una lezione che sopravvive nel materiale corrente; in pRI VI pr (ma non VI I) conserva la legatura di V ma ne aggiunge un'altra per la prima metà della battuta. L'improvvisa diminuzione del livello dinamico a 30 è un motivo sufficiente per conservare l'articolazione come la scrisse V.

Tra le indicazioni dinamiche "dim." e ppp V scrisse, assai piccola, la parola "a"; essa viene omessa dalla maggior parte delle fonti secondarie, eccettuato VI pr di pRI , che la rende però come "e", una lettura che non ha senso in questo contesto.

31 Cor I, II WGV: L'indicazione "in Do" anticipa l'esplicita indicazione di V a 116.

31 VI I A: All'inizio della battuta V aveva scritto in origine:



31, 33, 56, 58 VI I A: A 31 e 58 V segnò a penna accenti sul mi^5 e sul re^5 (le analoghe 33 e 56 non hanno accenti); a 58 (ma non a 31) fu aggiunto a lapis anche un accento al do^5 , ma è difficile decidere se sia di mano di V. Poiché questo accento compare in **I-Vt**, che in genere segue le incoerenze di A, WGV assume che l'accento fosse già presente nel 1853, e lo estende alle battute parallele.

32 VI I A: V scrisse " pp morendo" sopra la parte e pp sotto di essa; WGV sopprime la seconda indicazione.

32, 57 VI I WGV: L'aggiunta delle legature per le coppie di crome sembra in questo caso indispensabile, anche il modello (34) non corrisponde esattamente. Esse compaiono in entrambe le battute in una tiratura tarda di VI I di pRI , ma non in VI pr o nella tiratura più antica di VI I a US-MA (vedi Parte Prima, Fonti musicali a stampa). Le legature sono presenti anche in pvRI^{1-2} .

35 VI I A: L'accento scritto da V sull'ultima nota, molto piccolo e mancante nelle fonti secondarie, era già presente nell'Abbozzo.

35 Cb (Vc = Cb) A: La seconda nota era in origine fa^2 .

35–40 Fg A: Sotto la prima nota si legge la parola "Solo", ma essa si riferisce a una stesura precedente, che a 35–36 prevedeva solo la parte superiore definitiva; WGV omette perciò l'indicazione (RI^1 la modifica in "Soli"). Inoltre a 38–40 è visibile una prima stesura poi sbiadita:



36 Cl A: La seconda e terza nota erano in origine $lab^3 - sol^3$.

36–39 VE⁵³: La seconda parte della didascalia scenica dice: "Annina seduta presso il caminetto è pure *addormita*".

38 Vle A: L'ultima nota era in origine do^3 .

38–40 Cb (Vc = Cb) A: Le note lab^1 , sol^1 , mi^1 e do^1 (con effetto all'ottava inferiore in Cb) oltrepassano l'estensione dei Cb a tre corde usati in Italia alla metà dell'Ottocento, tuttavia V non ha fornito istruzioni per la loro realizzazione nell'esecuzione (vedi l'Introduzione alla partitura). Poiché queste note non pongono problemi con gli strumenti moderni, WGV conserva la notazione di V; nelle esecuzioni con strumenti d'epoca Cb dovrebbe suonare all'ottava superiore dalla seconda nota di 38.

39–40 Cl A: È visibile una prima stesura, probabilmente collegata alla prima stesura di Fg (vedi Nota 35–40), in cui le ultime due note erano do^2 .

40 VI I A: V terminò il trillo subito prima della nota di 40, concludendolo con un tratto verticale, ed intendendo evidentemente che la nota finale non fosse ornata per tutto il suo valore. Tuttavia in VI I di pRI il trillo continua sulla nota finale. Inoltre pvRI^{1-2} aggiunge una notina di risoluzione inferiore, $si^{\text{h}4}$, un'interpolazione ampiamente accettata dai violinisti (come testimoniano le parti assai usate di pRI , dove la notina è stata aggiunta a mano); essa venne introdotta anche nelle edizioni più recenti della partitura a stampa. Né l'estensione del trillo né l'introduzione della nota di risoluzione hanno fondamento in A.

41 Vio VE⁵³: La didascalia scenica dice: "(destandosi)".

42 Vio A: La pausa di croma al secondo tempo aveva in origine un punto di valore, che poi V sbiadì. L'Abbozzo ha i valori definitivi sia nel primo sia nel secondo strato di scrittura.

42-43 Vio VE⁵³: "Dormivi, poveretta?".

45 Vio A: In origine le note erano *sol*³ - *do*³; in seguito V le eliminò ritornando alla versione già presente nell'Abbozzo.

45-48 VI I, VI II A: Per le legature di questo passaggio vedi Nota 1-4 al N. 1.

51-53 Ann VE⁵³: "(apre le imposte, e guarda nella via)."

53 VI I A: Al terzo tempo V aveva scritto in origine *mi*ħ[?] + *si*b⁴, poi decise di conservare una versione più vicina a quella della parallela 7.

53-54 Ann VE⁵³: "Il signore Grenvil! . . ."

55 Vio A: La battuta ha solo tre tempi:



[a-] mi-co! . . . Al-zar mi vo' . . . m'a - [ita . . .]

L'errore rimase non corretto in **I-Vt**, **RI**¹, VI pr di **pRI**, **pvRI**¹ e nelle prime tirature di **pvRI**¹⁻². Le edizioni napoletane dello spartito, **pvCL** e **pvPA**, modificarono le prime due note in semiminime, mentre nelle tirature successive di **pvRI**¹⁻² e in **pvES** la lastra fu infelicemente corretta:



[a-] mi-co! . . . Al-zar mi vo' . . . m'a - [ita . . .]

In **A** è stata inserita a lapis una pausa di semiminima sopra il rigo dopo la seconda nota; poiché questa soluzione compare solo nel materiale esecutivo più recente, come lo spartito Ricordi n. di lastra 42314, essa sembra un'aggiunta tardiva. Lo stesso Verdi tentò nell'Abbozzo un ritmo diverso:



am [-i - co! . . .] Al-zar mi vuò m'a - [ita . . .]

WGV inserisce la pausa di semiminima, che comporta il minor cambiamento possibile della notazione di V.

56-59 Vio VE⁵³: La didascalia scenica dice: "(si alza e ricade; poi sostenuta da Annina va lentamente verso il canapè, ed il Dottore entra in tempo per assisterla ad adagiarsi. Annina vi aggiunge dei cuscini.)".

60 VI I A: In origine V aveva scritto la nota come una minima seguita da una pausa di minima.

62-63 Dot A: V scrisse per errore la parte sul pentagramma di Ann, successivamente la ricopiò sul pentagramma giusto.

62-63 Dot VE⁵³: "Or come vi sentite?".

65 Vio A: Sopra le ultime due note sono visibili due piccoli tratti orizzontali d'incerto significato.

65-66 Vio VE⁵³: "Mi confortò jer sera".

67-69 Vio VE⁵³: "Religione è sollievo a' sofferenti." / L'esclamazione "Ah" è un'aggiunta di V; **WGV** aggiunge anche il punto esclamativo.

70 Vio A: In origine V aveva scritto una croma puntata, *la*³, seguita da una semicroma, *sol*³; subito dopo egli si accorse che il ritmo non si adattava al testo.

70 VI I, VIe A: Per l'indicazione "tutti" ("tutte"), vedi Nota 1-203.

70 Vc **WGV**: L'indicazione "arco", mancante in **A**, è ripresa da **RI**¹.

71 Dot VE⁵³: "Coraggio, adunque . . ." / In **A** V usò, come sua abitudine, la variante locale "dunque"; **WGV** la modifica nel più comune "dunque", che si trova in **I-Vt** e nella maggior parte delle fonti a stampa.

73-75 Vio VE⁵³: "Oh la bugia pietosa a' medici è concessa . . ."

76 Vio VE⁵³: "Non mi scordate".

76 Dot A: In origine la seconda nota era *la*¹.

79-81 Dot VE⁵³: "che poch'ore".

81 Dot A: In origine la nota era una minima.

81-84 VI I, II A: Per le legature di questo passaggio vedi Nota 1-4 al N. 1.

84 Ann **WGV**: Il ħ, mancante in **A**, è ripreso da **RI**¹ e **pvRI**¹⁻².

85 Vio A: È visibile una prima stesura, corretta in maniera assai confusa, probabilmente



Gior-no di fe - sta è [questo? . . .]

86 VI II, A: Per l'indicazione "tutti", vedi Nota 1-203.

87 Ann VE⁵³: "è carnevale . . .".

88-94 Vio VE⁵³: "Oh nel comun tripudio, sallo Iddio / Quanti infelici *gemon!* . . . Quale somma / V'ha in quello stippo? [. . .] Dieci ne reca ai poveri tu stessa."

94 Ann A: La prima nota aveva in origine un punto di valore, poi cancellato con un tratto di penna.

95 Vio A: Sopra le ultime tre note c'è una linea orizzontale, che è stata erroneamente interpretata come una legatura in **I-Vt**, **RI**¹, e **pvRI**¹⁻²; in realtà si tratta della sottolineatura dell'indicazione esecutiva "con dolore".

95 Ann A: In origine V aveva scritto:



[al]-lo - ra . . .

95 Vio VE⁵³: “Oh, mi sarà bastante!”.

97-98 Vio VE⁵³: Nulla occorrà! . . .”.

99 Ann VE⁵³: La didascalia scenica dice: “(Annina esce.)”.

100 VI II, Vle A: Per errore V scrisse per queste parti il segno di misura $\frac{3}{4}$.

100 Vle WGV: L’indicazione [divise], che non si trova in A e in nessuna fonte secondaria, sembra indispensabile per l’equilibrio sonoro del complesso orchestrale.

100 Vc Fonti: In A V ha chiaramente specificato “un solo Violoncello” sia sopra le note in tremolo del rigo di Vc sia sopra le note pizzicate del rigo inferiore; per queste ultime, invece, I-Vt, RI¹ e pRI indicano concordemente “(un/1) solo Basso”.

100-101 Archi WGV: L’indicazione dinamica (*pp*), mancante in A, è ripresa da pVRI¹⁻².

103-116 Vio A: Il modo in cui V dispose il testo poetico sotto il rigo, con gli accenti principali coincidenti con i tempi forti delle battute, rivela in modo inequivocabile la richiesta di una declamazione “a tempo”. In alcuni punti, tuttavia, il gran numero di sillabe da comprimere in una battuta costrinse V a oltrepassare la stanghetta; WGV opera senz’altro i piccoli aggiustamenti necessari alla sistemazione del testo. È interessante notare che in I-Nc il testo era stato distribuito in maniera scorretta per mancanza di spazio, e che tutto il passaggio fu perciò riscritto correttamente in calce all’ultima pagina dello spartito.

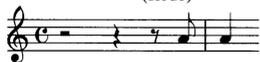
107-108 Vio A: In origine V aveva scritto “in stranio luogo”, poi corresse l’ultima parola in “suolo”, secondo la lezione di VE⁵³.

110-114 Vc A: In queste battute le note hanno tre tagli al gambo, contro i quattro di VI II e Vle. Il modello di Vc a 100-109 conferma però che V desiderava quattro tagli in tutto il passaggio. WGV, come tutte le fonti secondarie, aggiunge il taglio mancante.

113 Vc II A: In origine V aveva scritto *solb*¹.

115-116 Vio VE⁵³: La didascalia scenica dice: “(desolata)”. V l’ha sostituita con l’indicazione, di carattere più musicale, “con voce sepolcrale”.

116 Vio A: È visibile una precedente versione cancellata: (siede)



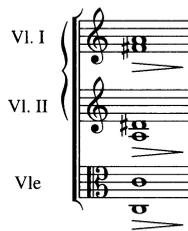
L’entrata con mezza

battuta di anticipo rispetto alla versione definitiva è già presente nell’Abbozzo. Quando effettuò la correzione, V cancellò anche la didascalia scenica “(siede)”, che in VE⁵³ è posta alla fine del testo corrispondente all’intero N. 8.

116 Orch A: Benché le \gg siano piuttosto lunghe, le fonti secondarie le interpretano come $>$; WGV preferisce una resa letterale, più adatta al carattere espressivo del passaggio.

116 Fg A: Il bicordo è scritto sul rigo di Cor III, IV. Tutte le fonti secondarie lo assegnano a Fg, tranne I-Vt, che omette addirittura la parte.

116 VI I, VI II, Vle, A: È visibile una precedente stesura, da cui risulta la seguente disposizione dell’accordo:



Nel correggere, V erase anche la \gg a Vle, che WGV ripristina.

116 VI I, Vle, Vc A: Per l’indicazione “tutti” (“tutte”), vedi Nota I-203.

118-119 Vio VE⁵³: “nè a me giungon mai! . . .”.

119 VI I A: La nota ha solo tre tagli (e forse l’inizio di un quarto). WGV, come fanno anche I-Vt e RI¹, aggiunge un quarto taglio sul modello di VI II e Vle.

121 Vio A: La prima nota era in origine una minima; il ritmo definitivo è già presente nell’Abbozzo.

125-126 Vio A: In origine V aveva scritto a 125 una pausa di biscroma subito dopo la pausa di semiminima, poi la sostituì con la corretta pausa di croma, seguita da una nuova pausa di semicroma. È visibile una prima stesura di 126:



. Interessante è anche la versione dell’Abbozzo:



127-128 Orch WGV: L’indicazione dinamica *pp*, mancante in A, è ripresa dalla parallela 165.

127-204 Ob, Vio A: Sono visibili le tracce di una prima stesura del brano, con diversi strati di varianti. Per una ricostruzione si veda l’Appendice I.

127–128 Ob A: All'inizio di 127 V ha scritto per errore una pausa di semiminima seguita da pausa di croma, come negli archi; **WGV** la trasforma in una pausa di croma. La sovrapposizione della versione definitiva sopra la prima stesura cancellata (vedi Nota 127–204) crea qualche ambiguità. La legatura fra il *mi*⁴ e il *si*³ appartiene alla prima stesura ma non è stata sbiadita da V; poiché essa si adatta anche alla versione definitiva, **WGV** la conserva.

137–141 Vio **VE**⁵³: “L'amore d'Alfredo *pur esso* mi manca”.

138–149 Vc A: V ha indicato “col B[asso]”, ciò che implica il ritorno all'esecuzione con l'“arco”, non espressamente indicato; che questa fosse la sua intenzione è confermato dall'esplicito “piz.” a 151.

149 A: Questa battuta, l'ultima del f. 241, è stata aggiunta da V nel corso della revisione (vedi Nota 127–204), prolungando a mano i pentagrammi verso il margine destro del foglio (vedi anche Tav. 5 nella partitura). Per la versione originale vedi Appendice 1.

150–151 Vio A: Nel compiere la revisione V spostò verso destra la prima nota di 151; in questo modo la grande corona/legatura, che nella prima versione oltrepassava la stanghetta per raggiungere l'inizio di 151, ora sembra troppo corta rispetto a questa nota. Tuttavia nella ripetizione, alle parallele 188–189, la lunghezza della corona/legatura è inequivocabile. Le fonti a stampa non riproducono la grande corona/legatura di V, ma la sostituiscono con una corona normale sulla seconda nota di 150.

151 VI I, II A: Le annotazioni “8 violini” sopra VI I e “8 2^{di}” sopra VI II sono state aggiunte a lapis in un secondo momento (vedi Nota 1–203).

154 Vio A: La seconda parola della didascalia è di difficile lettura per le piccole dimensioni. **pvRI**¹⁻² ha “con foco”, interpretazione poco probabile in questo contesto. **WGV**, seguendo **RI**¹, legge “con forza”.

155 **pvRI**¹⁻²: Lo spartito ha la seguente versione dell'armonia, che è rimasta in tutte le edizioni Ricordi fino a quella corrente:



In **pvES** l'ultimo accordo della mano destra fu corretto sostituendo un *sol*^{#4} a *la*⁴.

155 Cl **pRI**: “a 2” / Poiché V era di solito molto scrupoloso nel prescrivere l'esecuzione da parte di due strumenti per mezzo di doppi gambi, **WGV** interpreta il gambo singolo a 155–157, che cade in un momento di riduzione del livello dinamico nella parte vocale, come un segno che egli desiderava l'esecuzione da parte del solo Cl I.

157 Vio A: La \triangleright è assai corta, e fu letta come un $>$ da **I-Vt** e **RI**¹. L'interpretazione di **WGV** si basa sul modello della parallela 195, dove la \triangleright è inequivocabile.

157 Ob, Cl A: Solo in queste parti V scrisse una corona sulle ultime due pause di croma in entrambe le parti. **WGV** elimina tali segni, come fanno tutte le fonti secondarie.

158 Vc (= Cb) A: V non ha indicato esplicitamente il ritorno all'“arco”, che è implicito nei segni di unione con Cb (“/”) che iniziano a 158. **WGV**, seguendo **RI**¹, indica “arco” a questo punto, mentre **pRI** lo anticipa a 155. Quest'ultima soluzione sembra improbabile, perché V ha continuato a scrivere la parte per esteso a 155–157 per distinguerla da Cb.

160–165 Vio **VE**⁵³: “Or tutto finì.” / L'esclamazione “Ah” è un'aggiunta di V; **WGV** vi aggiunge il punto esclamativo.

164 Vio A: È chiaramente visibile il segno del trillo appartenente alla prima versione (vedi Appendice 1), parzialmente coperto dalle parole “un filo di voce”.

165 VI II A: L'indicazione “tutti” fu aggiunta a lapis in una fase tarda (vedi Nota 1–203).

165–166 Ob A: Come a 127–128 (vedi Nota) la sovrapposizione della seconda alla prima stesura rende incerto il fraseggio. V scrisse un'unica legatura sulla seconda metà di 165, poi superata da due legature più piccole e poco leggibili, la seconda delle quali oltrepassa la stanghetta di 127–128. **WGV** adotta queste ultime legature, che corrispondono alla versione di 127–128. Dei due punti di staccato sotto la seconda legatura, il primo è appena leggibile, il secondo, molto più nitido, fu aggiunto nella revisione.

166–202 A: Sono scritte per esteso solo le parti di Vio per tutta la strofa, e di Ob a 166–167. Per le altre parti V indicò “Dal A. fino al B.” per prescrivere la ripetizione da 128 (segnato “A”) a 164 (segnato “B”).

- 168** Vio **A**: Le quattro semicrome sono collegate con un tratto unico. **WGV** le divide in due gruppi di due, seguendo la disposizione del testo.
- 169–170** Vio **VE**⁵³: “*fra poco*”.
- 175–176** Vio **VE**⁵³: “*Non lacrima*”.
- 203–204** **A**: Queste due battute ne costituivano in origine una sola (vedi Appendice 1).
- 203** **pvRI**¹⁻²: Al primo tempo fu aggiunta l’indicazione dinamica **f**, che serve solo a rendere il “*tutti*”. **WGV** ritiene sufficiente l’accento scritto da **V**.
- 204** **I-Vt**: Subito dopo la doppia stanghetta finale il copista annotò: “*Segue subito Bacchiale*”; questa istruzione implica che nella prima esecuzione del 1853 il N. 9 attaccava immediatamente dopo il N. 8.

N. 9. Bacchanale

Fonte

A: ff. 248–254

Il manoscritto del Bacchanale, di carta da sedici pentagrammi (tipo A), è costituito da un foglio singolo (248) più tre bifolii inseriti l'uno nell'altro. Nel suo stato originale il manoscritto consisteva certamente di un fascicolo di quattro bifolii inseriti l'uno nell'altro; il f. 248 era parte del bifolio esterno, la cui altra metà vuota fu in seguito tagliata, lasciando un'unghia che attualmente sporge dalla legatura dopo il f. 254.

Le battute sono distribuite come segue:

f. 248	1–4	f. 251 ^v	40–45
f. 248 ^v	5–10	f. 252	46–49
<hr/>			
f. 249	11–17	f. 252 ^v	50–53
f. 249 ^v	18–22	f. 253	54–58
f. 250	23–27	f. 253 ^v	59–64
f. 250 ^v	28–33	f. 254	65–74
f. 251	34–39	f. 254 ^v	vuoto

Note introduttive

Organico

All'inizio del N. 9 V dispose i sedici pentagrammi della carta come segue:

2	Ottavini	I II
Quattro ¹	Clarineti [in Do]	
Due	Corni [in Re]	
2	Tromboni	
	Nacchere / Tamburelli	
	[cinque pentagrammi vuoti]	
	[Donne]	
	Coro [Tenori]	
	[Bassi]	
	[vuoto] ²	
	[vuoto]	

Titolo

In testa al f. 248 V scrisse al centro “Bacchanale”, a sinistra “Atto III”, all'estrema destra la firma “G Verdi”. A destra del titolo un'altra

1. Sotto la parola “Quattro” V scrisse anche il numero “4”.

2. V aveva scritto qui una chiave di basso che poi sbiadì.

mano aggiunse “La Traviata”. Come per tutto l'Atto III, V non appose un numero al “Bacchanale” (vedi Parte Prima, Fonti). Sul margine sinistro, vicino ai due pentagrammi più alti, si legge il numero “9”, che corregge un precedente numero “8”, più piccolo; nessuno dei due numeri è di mano di V.

Note critiche

1 Fonti: Nelle fonti secondarie non vi sono indicazioni metronomiche.

1 Coro Fonti: **VE**⁵³ indica “Coro Bacchanale esterno”; poiché in **A V** non ha fornito indicazioni circa la collocazione del Coro, le fonti secondarie usano una terminologia variabile, il cui risultato è però lo stesso. **RI**¹ richiede un “Coro esterno” come **VE**⁵³; **pvRI**¹⁻² indica “Coro interno”. **WGV**, seguendo i criteri usuali riguardanti le didascalie sceniche, adotta la forma di **VE**⁵³.

2–74 Coro D. A: “coi Tenori”.

4 Cor A: V aveva cominciato a scrivere il primo bicordo come *do*⁴ + *mi*⁴ (effetto: *re*³ + *fa*^{#3}), poi lo sostituì con la versione definitiva.

5–8 A: V notò per esteso solo Cor T., B. (D. = T.); per il complesso di fiati prescrisse la ripetizione di 1–4 per mezzo di due lunghe linee diagonali di traverso alle battute.

7–8 Coro **VE**⁵³: “cinto la testa . . .”.

11 Cl A: La prima nota ha un punto di staccato. **WGV** lo modifica in >, seguendo il modello di Ott I (Ott II = Ott I) a 11 e alla parallela 9.

13 Coro T. (D. = T.) A: Sembra esserci un punto sopra la prima nota, sotto l'accento; poiché le battute analoghe hanno solo un accento, **WGV** non tiene conto del punto, considerandolo una macchiolina d'inchiostro.

14 Coro T. (D. = T.) A: C'è un accento sopra la prima nota, e forse un punto sopra la seconda; **RI**¹ e **pvRI**¹⁻² omettono l'accento scritto da V, e adottano l'articolazione delle parti strumentali, con punti di staccato su entrambe le crome, e li estendono anche a 10. **WGV**, come fa **pRI** (Coro), conserva l'accento scritto da V, ma non lo estende a 10, tenuto conto del testo differente.

17 Coro T. (D. = T.) A: In origine V aveva anticipato qui l'ultima sillaba di “[salu]-to”, poi la sbiadì e la riscrisse a 18. Egli aveva ripetuto anche l'inizio del trillo (“tr”), poi lo cancellò.

18 Ott I, Ott II, Cl, Cor A: Dopo la pausa di semiminima V aveva scritto delle pause di

minima, come se la misura fosse $\frac{4}{4}$, poi le sbiadì.

23 Coro B. A: L'annotazione di V, "Non si spaventino i bassi di questo La; non v'è cantato ma scivolato come fanno gli stromenti", non fu riprodotta in **I-Vt** e **pvRI**¹⁻²; nella parte è stata invece introdotta l'istruzione "scivolato". L'annotazione è invece presente in **RI**¹.

23, 25 Ott I (Ott II = Ott I), Cl, Trn A: V ha sempre scritto il ritmo della seconda metà della

battuta come: , tuttavia egli

intendeva chiaramente che le ultime tre note corrispondessero all'ultimo ottavo della battuta. La figura ritmica è riprodotta senza alterazioni in **I-Vt** e **RI**¹; **WGV** adotta invece la notazione in terzine di **pvRI**¹⁻².

24-25 Coro T. (D. = T.) A: In origine V scrisse:



tuttavia la versione dell'Abbozzo corrisponde già a quella definitiva.

28-54 A: V scrisse solo le parti del Coro T. (D. = T.) e B.; per gli strumenti annotò "Dal Capo", per indicare la ripetizione di 1-27. A 28 V omise però di notare il ritorno al $\frac{2}{4}$.

28-29 Coro **VE**⁵³: "L'Asia, nè l'Africa" / **WGV** accetta la forma letteraria "l'Africa" usata da V.

33 Coro T. (D. = T.) A: V scrisse codette separate per le due crome del secondo tempo, e scrisse "[orgo]-glio" sotto le due note, con un piccolo spazio (ma senza trattino) tra "i" e "o", dimostrando di voler conservare il verso "vanto ed orgoglio" nella forma sdrucchiola che ha in **VE**⁵³ (in cui i versi dispari sono piani, i pari sono sdrucchioli). Tuttavia la mancanza del trattino ha prodotto soluzioni variabili nelle fonti secondarie. In **I-Vt** e **RI**¹ "-glio" cade sotto la prima delle due crome, ciò che implica la sine-

resi. In Coro D. di **pRI**, invece, "-glio" è collocato sotto la *seconda* croma, in modo che la sillaba precedente, "-go-", continua anche sotto la prima croma. Infine, **pvRI**¹⁻² e Coro Uomini di **pRI** rendono esplicito il senso della notazione di V aggiungendo un trattino per separare le ultime due sillabe; **WGV** adotta questa soluzione.

40-41 Coro T. (D. = T.) A: Al posto di "plaudi-[telo]" V aveva scritto in origine altre sillabe, ora non più decifrabili sotto la stesura definitiva.

48 Coro T. (D. = T.) A: V aveva cominciato

disporre il testo così: , ma

corresse prima di completare la parola "trionfo".

51, 53 Coro T. (D. = T.), B. A: In origine V aveva scritto:



55-62 A: V scrisse solo le parti del Coro T. (D. = T.) e B.; per gli strumenti annotò: "Dal Capo ancora per sole 8 battute", per indicare la ripetizione di 1-8. Un'altra mano precisò l'istruzione aggiungendo a lapis: "Dal I al III", con riferimento ai segni aggiunti "I" a 1 e "III" a 8. Questa ripetizione parziale della prima strofa non è prevista da **VE**⁵³.

63 Cl A: La nota superiore del bicordo al primo tempo era in origine *sol*⁴.

73-74 Ott I, Cl A: Per scrivere la scala di note nello spazio ristretto di 73 V oltrepassò con le note la stanghetta di 73/74, tracciata in precedenza; per chiarire che il glissando appartiene a 73 egli tracciò una nuova stanghetta a destra delle note a Ott I e Cl (ma non a Ott II e Trn).

A Ott I vi era una precedente versione eliminata, ma la confusa correzione di V, che provocò un'estesa macchia d'inchiostro, la rese indecifrabile.

N. 10. Duetto [Violetta e Alfredo]

Fonte

A: ff. 255–282^v

Il manoscritto originale del Duetto era probabilmente costituito da fascicoli regolari, ma in seguito fu smembrato, in parte da V stesso nel 1854, quando egli apportò significativi cambiamenti al tempo di mezzo e alla cabaletta, in parte più tardi durante la rilegatura. Rimasero ventotto fogli singoli di carta da venti pentagrammi (tipo C), che furono riuniti in fascicoli artificiali.

L'attuale struttura di A viene qui presentata in dettaglio:

ff. 255–256 (1853): un bifolio artificiale.

ff. 257–268 (1853): un fascicolo artificiale di sei bifolii inseriti l'uno nell'altro.

ff. 269–280 (1854): tre fascicoli artificiali di due bifolii inseriti l'uno nell'altro.

ff. 281–283 (1854): un bifolio artificiale (f. 281 + f. 283 [il primo del N. 11]), con un foglio singolo (282) inserito.

Due serie di numeri, forse scritti da V, forniscono qualche indizio circa la struttura originale del manoscritto. La prima serie compare nell'angolo superiore sinistro dei ff. 255–257 (numerati da "1" a "3") e dei ff. 270–282 (numerati da "5" a "17"); il f. 269, il primo della revisione del 1854, dovrebbe avere il numero "4", ma questo non è più visibile dopo la rifilatura e la rilegatura. Il fatto che i ff. 258–268 non siano numerati potrebbe indicare che l'attuale fascicolo che comprende i ff. 257–268 è il residuo di un fascicolo originale i cui bifolii non erano ancora stati separati quando fu scritta questa serie di numeri; questa separazione avvenne probabilmente durante la rilegatura del manoscritto. I precedenti ff. 255–256 potrebbero essere stati parte dei due bifolii esterni di un ipotetico primo fascicolo di otto bifolii inseriti l'uno nell'altro, l'altra metà dei quali (i ff. 269–270 originali) fu eliminata da V nel 1854. Se, come sembra probabile, il numero complessivo dei fogli della versione originale era uguale a quello della versione rivista, i fogli che seguivano gli originali 269–270 (cioè gli originali ff. 271–282) dovevano costituire un secondo fascicolo di sei bifolii inseriti l'uno nell'altro.

La seconda serie di numeri, che compare solo nei fogli appartenenti alla revisione del 1854, è scritta sul margine sinistro, verso la metà dell'altezza delle pagine; alcuni di tali numeri sono ora quasi scomparsi nella legatura, altri sembrano essere stati tagliati. Presumibilmente essi partivano da "1" sul f. 269^v, e proseguivano da "2" a "14" sul recto dei ff. 270–282.

Le battute sono distribuite come segue:

(carta del 1853)		(carta del 1854)	
f. 255	1–4	f. 269	173–176
f. 255 ^v	5–10	f. 269 ^v	177–180
f. 256	11–16	f. 270	181–185
f. 256 ^v	17–22	f. 270 ^v	186–190
f. 257	23–28	f. 271	191–196
f. 257 ^v	29–34	f. 271 ^v	197–201
f. 258	35–39	f. 272	202–207
f. 258 ^v	40–43	f. 272 ^v	208–213
f. 259	44–48	f. 273	214–217
f. 259 ^v	49–53	f. 273 ^v	218–222
f. 260	54–58	f. 274	223–228
f. 260 ^v	59–63	f. 274 ^v	229–234
f. 261	64–69	f. 275	235–238
f. 261 ^v	70–74	f. 275 ^v	239–243
f. 262	75–81	f. 276	244–249
f. 262 ^v	82–89	f. 276 ^v	250–254
f. 263	90–97	f. 277	255–260
f. 263 ^v	98–105	f. 277 ^v	261–266
f. 264	106–113	f. 278	267–271
f. 264 ^v	114–121	f. 278 ^v	272–276
f. 265	122–128	f. 279	277–282
f. 265 ^v	129–134	f. 279 ^v	283–288
f. 266	135–140	f. 280	289–294
f. 266 ^v	141–146	f. 280 ^v	295–299
f. 267	147–153	f. 281	300–304
f. 267 ^v	154–160	f. 281 ^v	305–309
f. 268	161–168	f. 282	310–315
f. 268 ^v	169–172	f. 282 ^v	316–320

Note introduttive

Organico

All'inizio del N. 10 V predispose i venti pentagrammi della carta come segue (WGV annota anche le successive aggiunte e modificazioni):

Violini [I]
[II]
Viola
Flauto
Ottavino

- [2] Oboè
 [2] Clarini [in Do]; a 75: in Sib; a 212: in Do
 [2] Corni; a 29: in Mi; a 75: in Mib; a 212: in Sol
 [2] Corni; a 29: in Mi; a 75: in Sib;¹ a 212: in Do
 [2] Trombe; a 29: in Mi; a 75: in Mib;² a 212: in Do
 [2] Fagotti
 [3] Tromboni
 Cimbasso
 Timpani in Mi; a 234: in Do
 [vuoto]
 Violetta
 Annina; a 28: Alfr[ed]o
 [vuoto]
 Vio[loncell]i
 Bassi

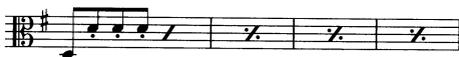
A 128–132, 135–139 e 172–173 V aggiunse a mano, sopra il rigo di VI I, un pentagramma supplementare per “otto primi Violini divisi”. Al f. 269⁹, prima di 177 (inizio del “tempo di mezzo”), una mano diversa da quella di V ha riannotato tutti i pentagrammi tranne quelli degli archi.

Titolo

In testa al f. 255 V scrisse, al centro “Duetto”, a sinistra “Atto III”. A destra del titolo un'altra mano ha aggiunto “La Traviata”. Manca l'abituale firma di V nell'angolo superiore destro. Come per tutto l'Atto III, V non ha assegnato un numero al “Duetto” (vedi Parte Prima, Fonti). Sul margine sinistro, vicino ai due pentagrammi più alti, si legge il numero “10”, sovrapposto a un precedente numero “9”; nessuno dei due numeri è di mano di V.

Note critiche

1–4 Vle, Vc A: In origine i Vc raddoppiavano i Cb, mentre V aveva scritto per Vle la figura poi assegnata a Vc, all'ottava superiore e con punti di staccato:



In seguito V raschiò il pentagramma di Vle, scrisse a 1 una pausa d'intero e a 2–4 la ver-

sione definitiva, in cui la parte raddoppia VI I all'ottava inferiore. Nello scrivere a Vc la parte già di Vle, V omise i punti di staccato.

3 (4 = 3) VI II A: La nota inferiore del bicordo in entrambe le metà della battuta era in origine *la*².

5–28 Vle A: V ha indicato “unis[ono] 1.^o V[iolin]o”, ma in realtà la parte suona all'ottava inferiore, come a 1–4.

10 Vio A: Alla pausa di croma del quarto tempo manca il punto di valore; **WGV** corregge la dimenticanza di V.

16 Ann A: In origine V aveva scritto una pausa di croma all'inizio della battuta, poi la sbiadì. L'Abbozzo contiene già la versione definitiva.

17–18 Ann A: È visibile una precedente versione, probabilmente uguale a quella dell'Abbozzo:



22 Cl A: In origine V aveva ripetuto per errore il bicordo di 21.

22–24 Vio A: In origine V aveva scritto punti esclamativi dopo “Alfredo” e “vedesti”, come in **VE**⁵³, poi li cambiò in punti interrogativi; le fonti secondarie seguono **VE**⁵³.

23 VI II A: In origine V aveva anticipato per errore a questa battuta il contenuto di 25.

24–25 VI I A: V scrisse “poco cres.” a cavallo della stanghetta di 24/25, poi iniziò la < a Cb, invece, la < comincia all'inizio di 25. **WGV**, come **RI**¹, sposta l'indicazione verbale all'inizio di 24, estendendola agli altri archi, e inizia la < in tutte le parti a 25. Invece **pRI** (VI pr e VI I) e **pvRI**^{1–2} spostano l'indicazione verbale a 25.

24–26 Vio **VE**⁵³: “ei vien! . . . l'affretta . . .”.

25 Fg A: V scrisse una semiminima col gambo verso l'alto per Fg I e una croma col gambo verso il basso per Fg II, intendendo evidentemente che le durate corrispondessero a Cl per Fg I e a Cb per Fg II, tuttavia dimenticò di aggiungere una pausa di croma alla nota di Fg II. **WGV** corregge la dimenticanza. Invece **I-Vt** e **RI**¹ assegnano anche a Fg II una semiminima.

25–28 Timp A: In origine V aveva scritto la stessa figura ritmica di Cb. La dinamica a 25 non è molto chiara: sembra che V abbia scritto

1. In origine V aveva scritto “in Lab”, l'indicazione fu poi corretta a lapis; Cor III, IV tacciano a 75–211.

2. Tr tacciano a 75–211.

ppp, e che in seguito abbia sbiadito una delle **p**, ma la correzione non è chiara. **WGV**, seguendo **I-Vt**, e **RI¹**, interpreta l'indicazione come **pp**.

28–35 Vio, Alf **Fonti**: In **VE⁵³** il testo è:

Vio. Amato Alfredo! . .

ALF. Mia Violetta! . .

In **A V** ha aggiunto a 28 “Oh” per Alf, e cominciò a fare lo stesso per Vio (forse pensando a “Oh mio Al-[fredo]”), poi sostituì il secondo con la lezione di **VE⁵³**. A 34–35 V aggiunse “oh gioia!” ad entrambe le parti.

29–30 Timp **A**: In queste battute, che cadono dopo una voltata di pagina, V scrisse solo due tagli sopra le semibreve, invece di tre come a 25–28; **RI¹** continua con tre tagli a 29–30. Dato il cambiamento di contesto, **WGV** preferisce invece conservare la notazione di V, come fanno **I-Vt** e **pRI**.

32 Vio, Alf **Fonti**: La decisione di V di introdurre una diafele tra i primi due tempi è chiarissima, e infatti sia **I-Vt** sia **RI¹** conservano la disposizione del testo di V. Invece **pvRI¹⁻²** e gli spartiti derivati spostano la prima sillaba di entrambe le parti alla seconda nota, introducendo la sinalefe con la sillaba seguente, e questa versione si è trasmessa fino al materiale corrente. **WGV** ripristina la lezione di **A**.

34 **A**: Alla fine di questa sezione V scrisse una sola stanghetta. **WGV** suggerisce una stanghetta doppia, seguendo tutte le fonti secondarie, manoscritte e a stampa.

41 Alf **WGV**: Il \flat prima della penultima nota (mi^2), mancante in **A**, è ripreso da **pvRI¹⁻²**.

41–42 Cor I **A**: In origine V aveva scritto una legatura di valore tra le due battute, che poi sbiadì. La mancanza di legatura è perciò intenzionale, sebbene **I-Vt**, **RI¹** e il materiale corrente la abbiano reintrodotta.

44–47 Cl **A**: In origine V aveva scritto la parte sul rigo di Ob, poi la sbiadì e la riscrisse sul rigo giusto.

47 (48–54 = 47) Cb (Vc = Cb) **A**: La seconda e la quarta nota erano in origine $re\sharp^2$.

49 VI II **A**: In origine la prima nota era mi^3 .

51 Alf **A**: La nota al primo tempo è scritta come $fa\sharp^2$, evidente errore di scrittura. **WGV** corregge senz'altro in $sol\sharp^3$, come fanno **RI¹** e **pvRI¹⁻²**, mentre **I-Vt** e VI pr di **pRI** riproducono la lezione erronea.

53–55 Vio **VE⁵³**: “ma solo amore” / In **A V** aveva scritto in origine a 54–55:



[a-] mo - re tal mi ren - dé . . .

55 Alf **A**: Le prime due note erano in origine $mi^2 - mi^3$.

55 Fg **A**: Per errore V aveva cominciato a scrivere la parte sul pentagramma sottostante di Trn, ma corresse immediatamente l'errore.

55 Vle **A**: Al primo tempo V aveva scritto dapprima solo mi^3 , poi sbiadì la nota e introdusse il biciprodo definitivo.

55–66 Vio, Alf **VE⁵³**: “Null’uomo o demone, angelo mio, / Mai più staccarti potrà da me”.

60 Cb (Vc = Cb) **A**: La terza nota era scritta in origine come $la\sharp^1$, probabilmente per anticipazione di 61.

61 Cl **A**: La terza nota era in origine diversa, forse mi^2 .

64 Trn **A**: In origine V aveva scritto al primo tempo le sole teste di un $sol\sharp^3$ e di un si^3 , anticipando l'accordo di 66, ma corresse prima di scrivere la terza nota e il gambo.

64 Cb (Vc = Cb) **A**: V scrisse questa battuta, la prima del f. 269, col segno “/”, che rimanda a 62 (63 = “/” di 62). **WGV** considera questo un errore, e assegna alla battuta il ritmo che si trova in tutte le parti parallele, come fa **RI¹**.

65 VI I **A**: La terza nota e la pausa di minima hanno una corona ciascuna, mentre le altre parti hanno la corona solo sulla pausa. **WGV** elimina la corona sulla nota, come fa **RI¹**.

65 Vle **A**: Al secondo tempo V scrisse $la^3 + do\sharp^4$, una terza sotto rispetto a tutte le parti parallele e alle voci. Queste note sono riprodotte da **I-Vt**, mentre **WGV** le corregge, come fa **RI¹**.

66 VI I **A**: In tutte le parti strumentali, tranne Cb (Vc = Cb), V ha scritto solo il primo tempo seguito da tre “/”; solo a VI I vi è un accento sulla prima nota. **WGV** preferisce l'articolazione della parte di Cb, scritta per esteso, con accenti solo sulle ultime tre note.

67 Tr **A**: Il secondo biciprodo è stato riscritto da V per chiarire l'altezza delle note, ma la prima stesura sembra uguale alla seconda.

67 Timp **A**: La seconda nota era stata scritta per errore come la^1 , poi corretto in si^1 .

69 Cor I, II, Cor III, IV, Tr, Timp **WGV**: I cambiamenti di trasposizione anticipano quelli scritti da V a 75 per Cor I, II, a 212 per Cor III, IV e Tr, a 234 per Timp.

73 Cl A: V riscrisse la seconda nota di Cl I, probabilmente per chiarirne l'altezza.

75 WGV: L'indicazione dinamica (*pp*), mancante in A, proviene da **pvRI**¹⁻². Essa concorda con le indicazioni di V a 94 e 96.

75 Alf A: In questa parte, probabilmente notata per prima, V aveva scritto in origine il segno di misura $\frac{6}{8}$, poi sostituito da $\frac{3}{8}$.

75 Cl A: In origine V aveva scritto quattro bemolli in chiave, intendendo che Cl continuasse a leggere "in Do" (vedi Nota 96-99), poi eliminò il terzo e quarto bemolle.

89 Alf A: Sotto la prima nota V aveva scritto in origine "[a]-vrai," poi spostò l'ultima sillaba ("[avra]-i") sotto la terza nota. Una correzione analoga fu fatta per "sarai" a 97, Anche a 88 vi sono delle correzioni alla disposizione del testo.

94-99 Fg A: V scrisse dapprima una legatura che comprendeva 94-97; indi aggiunse poco sopra una seconda legatura ben protesa sul margine destro oltre 97 (ultima battuta del f. 263); ciò suggerisce che egli, sebbene non abbia completato la notazione, desiderava che la legatura arrivasse fino a 99.

94-99 VI I, II, VIe **RI**¹: Lo staccato di A, 96-97, VI I, è esteso alle tre parti per tutto il passaggio. WGV accoglie l'interpretazione della fonte, ritenendola musicalmente plausibile.

96 Cor I, II A: Il **pp** è scritto in realtà a 97; WGV lo anticipa all'attacco della parte, a 96, come fanno **I-Vt** e **RI**¹.

96-99 Cl A: In origine V aveva scritto queste battute come se Cl fosse ancora "in Do" (vedi Nota 75, Cl), poi traspose la parte "in Sib". Sia nella prima versione, in note reali, sia nella seconda, identica alla precedente, il passaggio presenta problemi di difficile soluzione a 97 e 99. La maggior parte delle fonti secondarie, fra cui **I-Vt**, **A-Wn**, **RI**¹ e la parte di Cl di **pRI**, riproducono la lezione di A:



Altre fonti tentano di risolvere o di evitare le dissonanze che risultano al secondo tempo di 97 e al primo di 99.

97: Il fatto che V abbia segnato un accento alla seconda nota suggerisce che egli desiderava veramente questa risoluzione dissonante sincopata del ritardo, in anticipo rispetto alla risoluzione di Alf e VI I. Questo

effetto non sembra avere precedenti nell'insieme dell'opera di V. **pvRI**¹⁻² non offre suggerimenti, in quanto l'accompagnamento riproduce solo le parti degli archi. Un primo tentativo di evitare la dissonanza si trova in VI pr di **pRI**, dove (nella guida) la risoluzione del ritardo è spostata dal secondo al terzo tempo, e l'accento è omissso; questa soluzione, che compare nelle partiture Ricordi a partire dal 1914 (e nelle corrispondenti parti di Cl), è divenuta parte della tradizione esecutiva moderna.

99: La dissonanza di Cl rispetto ad Alf al primo tempo è forse ancor più vistosa di quella a 97; tuttavia nessuna fonte secondaria modifica la lezione originale prima della partitura Ricordi del 1914, che sposta il *do*² al primo tempo. **pvRI**¹⁻² continua a evitare il problema.

Pur con una certa dose di incertezza, WGV conserva la lezione originale di V; tuttavia per chi preferisse pensare che si tratti di un errore trasmesso dalla tradizione, stampa in nota a piè di pagina la versione della partitura Ricordi del 1914.

102-124 A: Sono scritte per esteso le parti di Vio, Alf e Cb (Vc = Cb); per le altre parti V scrisse "Dal A. al B.", per indicare la ripetizione di 78-100.

102 Vio A: "dolc." / L'indicazione è molto sbiadita; WGV, seguendo **I-Vt** e **pvRI**¹⁻², legge "dolcissimo", come a Alf nell'analoga 78. **RI**¹ ha "dolce".

Per errore V aveva scritto in origine la prima nota come *lab*³, poi la corresse.

103 Vio A: V ha scritto "caro" per Vio, che sostituisce il "cara," appropriato ad Alfredo. **VE**⁵³, che per questi versi indica "a 2", non fa tale distinzione.

125 VI II, VIe WGV: L'indicazione "arco", mancante in A (dove la battuta segue un passaggio non notato per esteso), è ripresa da **RI**¹, da dove è passata a tutta la tradizione successiva.

128 Cl A: V scrisse il primo bicordo, poi lo sbiadi e lo riscrisse identico, forse per rendere chiara l'altezza delle note.

128 Cb (Vc = Cb) A: All'inizio di questa battuta, l'ultima di un recto, V scrisse *sib*²; dopo la voltata di pagina seguono tre battute notate per esteso, tutte inizianti con *sol*²; nel passaggio parallelo (135-138), dove le quattro battute analoghe sono scritte in un'unica pagina, V scrisse

*sol*² all'inizio di 135, e usò segni di ripetizione per 136–138. La discrepanza di 128 fu certamente influenzata dalla voltata di pagina tra questa battuta e le tre successive. Entrambi i suoni sono armonicamente accettabili, e tutte le fonti antiche, fra cui **I-Vt**, **A-Wn**, **RI¹**, **pRI** e **pvRI¹⁻²**, come pure lo spartito Ricordi corrente, riproducono la lezione di **A** a 128. Tuttavia **WGV**, concordando con l'interpretazione della partitura Ricordi moderna, ritiene che il *sol*² di 135 rappresenti l'intenzione definitiva di **V**, e lo sostituisce al *sib*²

128–132 **VI I A**: A sinistra del rigo che **V** aggiunse sopra la partitura (vedi Note introduttive, Organico), egli aveva scritto in origine "Otto primi / Violini / divisi"; in seguito cancellò la parola "divisi", probabilmente perché era troppo vicina al pentagramma normale di **VI I**, e poteva essere erroneamente interpretata come un'indicazione relativa a "(tutti gli altri)" (quest'ultima annotazione deriva da **pRI**). Effettivamente **RI¹** commise questo errore, indicando "divisi" sia per "altri 1.^{mi} V.ⁿⁱ" sia per gli 8 **VI I**. La correzione di **V** chiarisce che gli "altri" devono suonare "uniti".

Per gli 8 **VI I V** tracciò sopra la parte una linea ondulata, il suo metodo normale per indicare "divisi"; a 172–173, dove gli 8 **VI I** compaiono per l'ultima volta, **V** scrisse sopra il rigo aggiunto "otto primi Violini divisi", in un'unica riga, in modo tale che non può essere equivocado. Per gli 8 **VI I** divisi egli usò sempre gambi separati, tranne che a 128 (150 = 128) e per le prime tre note di 172 e 173. **WGV** adotta anche in questi casi gambi separati, seguendo il modello dello stesso **V** a 135 (157 = 135).

129–131, 136–138, 172 **Vio, Fl, Ob, Cl, VI I, VI II A**: In queste battute la seconda nota della figura di sei semicrome si presenta a volte col solo punto di staccato, altre volte con un accento scritto sopra un precedente punto, altre ancora con ambedue i segni; è evidente che **V** scrisse in origine tutto il passaggio con punti, e che solo in un secondo momento aggiunse gli accenti. Poiché dalla notazione non risulta che egli intendesse sostituire i punti con accenti, e poiché i due segni non sono incompatibili, **WGV** li include entrambi. **I-Vt** e le fonti a stampa eliminano i punti lasciando solo gli accenti.

130–131, 159–160 **Vio A**: Solo in questi passaggi **V** scrisse "tutto il creato" invece di "tutto il futuro", la lezione di **VE**⁵³. **WGV** conserva la

divergenza, come fa **pvRI¹⁻²**, mentre **RI¹** la elimina.

131 **Cl A**: Come a 130, **V** aveva scritto in origine il segno "///", per continuare la ripetizione di 129, poi inserì la parte corretta.

132–134 **Ob I A**: **V** scrisse una legatura a 132, e un'altra che comprende 133–134; **WGV** segue invece il modello di legatura di **Fg I**.

135 **Ob A**: Al terzo tempo **V** aveva scritto troppo bassa la pausa di croma per **Ob I**; in seguito la riscrisse più in alto, lasciando lo spazio per **Ob II**.

135 **VI II A**: In origine aveva scritto, come a 133–134, il segno "///", per continuare la ripetizione di 132, poi inserì la parte corretta.

143 **Vio A**: Sotto le semicrome **V** scrisse "[a]-vrai". **WGV** sposta "[avra]-i" sotto la croma seguente, come alla parallela 165, seguendo la declamazione caratteristica dell'intero passaggio.

143 **Vle A**: In origine **V** aveva scritto una versione in cui la parte risolveva in maniera simile a **VI II**:



143–144 **Vio, Alf A**: Diverse alterazioni in queste due battute, in particolare quelle alla quinta nota, non sono di mano di **V**. Esse furono probabilmente aggiunte dai copisti di **I-Vt**, dove esse compaiono.

144, 166 **Alf A**: In queste due battute parallele la legatura si estende dalla prima alla terza nota; **WGV** preferisce la legatura su due note, come a 143, **Vio** e **Alf**, e a 168, **Vio** (la legatura di 165 è di lunghezza incerta).

146 **Vio A**: Sotto la legatura è visibile un punto che potrebbe farla interpretare come una grande corona. **WGV** scarta questa ipotesi, considerata la mancanza di corona in tutte le altre parti, e a **Vio** nel passo parallelo a 168. Lo stesso fanno le fonti secondarie, tranne **VI pr** di **pRI**, che nella guida vocale colloca una corona di grandezza normale sulla penultima nota.

147–168 **A**: Sono scritte per esteso le parti di **Vio** e **Alf**; per l'orchestra **V** annotò: "Dalla [croce] al [segno]", per la ripetizione di 125–146.

148 **Alf A**: Per le crome dei primi due tempi **V** aveva scritto in origine gambi separati, in seguito le collegò con un tratto unico.

165–166 **Vio A**: Le acciaccature mancano a **Vio** in entrambe le battute, e ad **Alf** a 165; **WGV**, come fanno **RI¹** e **pvRI¹⁻²**, le aggiunge sul modello delle analoghe 143–144.

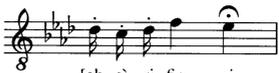
168–170 Vio, Alf A: V scrisse 168, ultima battuta di un recto e ultima di un passaggio notato in maniera abbreviata (vedi Nota 147–168), prolungando a mano i pentagrammi sul margine destro del foglio. Questo fatto è collegato al problema di 169–171, in cui 170–171 erano in origine una sola battuta: il contenuto di 170 era anticipato a 169, quello di 171 all'originale 170. V effettuò la correzione prima di scrivere il testo di Alf, o la parte di Vio, o una sola delle parti orchestrali. Queste correzioni riflettono errori meccanici nel programmare il numero esatto delle battute nella ripetizione notata in modo incompleto.

172 Vio, Alf A: La prima frase della cadenza è stata scritta sopra una precedente stesura erasa, apparentemente uguale a quella definitiva, tranne forse che per i tratti di collegamento e le codette delle note.

172 Orch A: V scrisse le seguenti parti di testo come guida: “de’ corsi affanni” sopra le corone di Fl e VI I; “de’ corsi” sopra Ob; e “de’ corsi affanni compensi avrai” sopra Fg.

173 Vio, Alf Fonti: In A, mancano segni dinamici; tuttavia tre fonti indipendenti, I-Vt, RI¹ e pvRI¹⁻², hanno \llcorner f alle parole “la mia/tua salu-[te]”. Nell’attuale struttura di A, 173–176 occupano la prima pagina del fascicolo del 1854; V copiò queste battute dalla versione del 1853 per evitare che la pagina successiva, con cui comincia la revisione, avesse un aspetto confuso per le cancellature. Poiché le indicazioni dinamiche dovevano essere presenti nel 1853, e non vi è ragione di pensare che V le abbia omesse intenzionalmente nel 1854, WGV le ripristina differenziandole editorialmente.

173 Alf A:



[ah sì, ri-fio - ri -

Si tratta probabilmente di un errore di copiatura di V, simile a quello descritto alla Nota precedente. WGV riprende la lezione corretta da I-Vt, e inoltre modifica la corona di Alf sul modello di quella di Vio.

173 Orch Fonti: Gli accenti, presenti nelle parti strumentali in I-Vt e RI¹ e nell’accompagnamento pianistico in pvRI¹⁻², mancano in A, senza dubbio per le stesse ragioni per cui mancano i segni dinamici a Vio e Alf (vedi Nota). WGV aggiunge gli accenti differenziandoli editorialmente.

176 Vc A: V ha ommesso di precisare dove si debba tornare all’esecuzione coll’“arco”.

WGV, come fa RI¹, introduce l’ovvia indicazione.

177–320 A: V revisionò nel 1854 il tempo di mezzo e la cabaletta. Per la versione del 1853 vedi Appendice 2, N. 10a.

177 Cor I, II, WGV: Il cambiamento di trasposizione anticipa l’indicazione scritta da V a 212.

177–178 Vio VE⁵³: “Ah non più . . . a un tempo . . .”.

178–180 VI II, Vle: L’indicazione dinamica (*p*) a 178 deriva da pvRI¹⁻². Le legature di VI II a 178–180, non presenti in A, sono riprese da RI¹.

179 Vc A: La legatura si estende fin quasi alla prima nota di 180. WGV la limita a 179, seguendo il modello delle analoghe 178 e 180.

180 Vle A: In questa battuta, l’ultima di un verso, la lunga legatura che comincia a 178 si estende fino al margine destro. Poiché a 181 comincia una nuova figurazione, WGV prolunga la legatura fino a 180.

181–190 VI II, Vle, Vc A: V scrisse le crome ribattute in forma abbreviata, come minime con un taglio al gambo. WGV scioglie le abbreviazioni allo scopo di rendere più chiara l’articolazione. Solo per Vc a 185 e 186 V scrisse invece una semibreve con un taglio, e con un’unica legatura che comprende gli otto punti di staccato; WGV modifica la legatura secondo il modello prevalente.

182 Alf A: Sono visibili almeno due versioni precedenti delle due note, nella più antica delle quali esse erano $mi\sharp^3 - mi\sharp^3$, come nella versione del 1853 (vedi Appendice 2, N. 10a, batt. 182a).

185 Vio A: V scrisse, e poi cancellò, un \sharp prima della seconda nota; forse egli era influenzato dalla versione del 1853, che ha $si\sharp^2$ (vedi Appendice 2, N. 10a, batt. 186a). Un’altra correzione, relativa a un’alterazione per Alf a 187, potrebbe derivare dallo stesso genere di confusione.

187 VI I A: La \gg è assai corta, e sembra piuttosto un $>$; WGV la interpreta come \gg , secondo il modello di Cb qui, e di VI I e Cb a 181.

191 Vio A: Le notine conclusive del trillo hanno una legatura; WGV la omette, perché è l’unico esempio tra i molti che si incontrano sia a Vio sia alle parti strumentali di raddoppio.

191–196 VI II, Vle A: V scrisse per esteso le crome ribattute nella prima metà di 191, poi usò semiminime puntate e minime con un taglio al

gambo; **WGV** scioglie l'abbreviazione per seguire la notazione di Vc.

191–197 Vc, Cb **A**: V scrisse “piz.” sotto Vc, tra i righi di Vc e Cb, e sarebbe possibile leggerlo come riferito a Cb piuttosto che a Vc, tuttavia V era solito collocare questa indicazione sotto la parte cui si riferisce. Sia **RI**¹ sia **pRI** assegnano il pizzicato a Vc, e **WGV** segue questa indicazione.

193 (194 = 193) Vle **A**: In origine V aveva scritto i bicordi come $do^3 + mi^3$.

195 Vio, Fl, Ob, Cl, VI I **Fonti**: Né **A** né le fonti secondarie indicano che la nota superiore del trillo su fa^3 (fa^4) debba essere sol^3 , come è richiesto dall'armonia. L'omissione si spiega con la trasposizione che V operò nel 1854. Nel 1853 il passaggio era in Sol maggiore, e la nota superiore del trillo era sol^3 , senza necessità di segni supplementari di alterazione. Nello stendere la nuova versione, in cui le note restano nella stessa posizione relativa sul pentagramma (ma con un'armatura di quattro bemolli), V dimenticò di aggiungere l'alterazione necessaria per la nota superiore.

195–196 Vio **VE**⁵³: “vedi? . . .”.

195–196 Cl **A**: Per errore V scrisse le note fino al battere di 196 come suoni reali, come in Ob, poi corresse la parte.

197 Cl **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa l'esplicita indicazione di V a 211.

197 Cb (Vc = Cb) **A**: Il primo tempo ha croma e pausa di semicroma, un residuo della partitura scheletro. **WGV** modifica in semiminima, seguendo il modello di VI II e Vle.

198 Fonti: Il “Più mosso” di V manca in **pvRI**¹⁻² e negli altri spartiti contemporanei della versione 1854, che perciò non hanno indicazioni metronomiche. Nella versione del 1853, dove V indicò certamente “Più vivo” e “Più mosso” (vedi Nota 198a al N. 10a nell'Appendice 2), **pvRI**¹ (seguito da **pvCL** e **pvPA**) suggerisce $\text{♩} = 144$. **WGV** adotta questa indicazione anche per la versione definitiva, che, a parte la tonalità, è sostanzialmente la stessa.

198 Alf **A**: In origine V scrisse la parte senza cambiare l'armatura di chiave, poi introdusse quest'ultima spostando in avanti la linea vocale. In tutte le altre parti l'armatura fu scritta prima della musica.

198 Vle **A**: In origine V aveva scritto per le prime due note l'equivalente enarmonico $si^{\#2}$.

198 Vc **WGV**: L'indicazione “(arco)”, man-

cante in **A**, deriva da **RI**¹. Essa è comunque implicita nel ritorno di Vc all'unisono con Cb.

198–205 Cb (Vc = Cb) **A**: A 199 V scrisse “/” per la ripetizione di 198; presa alla lettera l'indicazione richiederebbe un accento sul secondo tempo di 199, e la sua estensione all'intero passaggio. Tuttavia V è di solito abbastanza preciso nell'indicare gli accenti sui tempi deboli, e nessun'altra battuta include qui un accento. **WGV** preferisce perciò riprodurre solo l'accento scritto a 198.

212 Vle **A**: Per errore V aveva scritto una pausa d'intero.

212–213 Orch **A**: V ha segnato accenti solo a Fl sulla prima nota di 212 e a Cb (Vc = Cb) sulla seconda nota di 212 e a 213, tuttavia nella versione del 1853, come trasmessa da **I-Vt**, vi sono accenti su tutte e tre le note in molte parti. **WGV**, seguendo **RI**¹, estende gli accenti a tutte le parti della versione 1854.

213 Cl **A**: In origine V aveva scritto il bicordo $si^2 + fa^{\#3}$.

213 VI I **A**: In origine V aveva scritto solo $fa^{\#4}$.

214, 216 Cl, Fg, Archi **WGV**: A 214 il (*p*), mancante in **A**, deriva da **RI**¹ e **pvRI**¹⁻²; nell'autografo nel 1853, come mostra **I-Vt**, il *p* era presente a VI I e a Cb. A 216 **A** ha *p* per Cl ma *pp* per Fg; per queste note tenute **WGV**, seguendo **RI**¹, fa prevalere il *pp*.

214–215 Alf **VE**⁵³: “(Cielo! . . . che vedo? . . .)” / In **A** V ha ommesso le parentesi, che **WGV** ripristina.

216 Vio **A**: L'esclamazione “Ah!” manca in **VE**⁵³.

219 Vio **A**: La legatura è scritta a lapis, ma è impossibile stabilire se sia stata aggiunta da V o da altra mano.

221 Ob, **A**: La legatura si estende poco oltre la stanghetta di 221/222, ma è separata della legatura di 222. **WGV** segue il modello di Fl, dove la prima legatura è limitata alle prime tre note di 221. Tuttavia nella versione del 1853, come trasmessa da **I-Vt**, la legatura di Fl (Ob = Fl) comprende 221–222.

222–225 Vio, Fl, Ob, VI I **A**: Tra 222 (ultima battuta di un verso) e 223 vi è un cambiamento di pagina. A 222, Fl, Ob e VI I, le legature oltrepassano l'ultima nota, mentre quella di Vio copre esattamente le quattro note; a 223–224 le legature di Vio e VI I comprendono entrambe le battute (quella di Vio comincia prima della prima

nota di 223), mentre quelle di Fl e Ob comprendono una battuta ciascuna. La versione del 1853, secondo **I-Vt**, ha una lunga legatura per Vio che si estende dalla prima nota di 222a alla fine di 225a (vedi Appendice 2, N. 10a), ma per VI I ha una legatura ad ogni battuta. La lunga legatura per Vio fu adottata per la versione 1853 da **pvRI**¹, con una legatura simile nella parte pianistica. In **pvRI**¹⁻² le legature di Vio e del pianoforte iniziano addirittura dalle crome di 221 (vedi sopra Nota 221). Dato il cambio di pagina in **A** tra 222 e 223, **WGV** preferisce per la versione del 1854 un'unica legatura per l'intera frase sia a Vio sia alle parti orchestrali, pur accettando legature differenti per la versione del 1853.

229 Vc A: In questa battuta, la prima dopo una voltata di pagina, V scrisse **p** solo a Vc; **WGV** lo elimina come superfluo dopo il **ppp** di 228.

235 Cl A: Vi è un accento solo in questa parte; **WGV** elimina questo segno isolato.

238 Vio Fonti: La didascalia scenica, mancante in **A**, **RI**¹ e **VE**⁵³, si trova in **pvRI**¹ e negli spartiti derivati, il che suggerisce che fosse presente nell'autografo di V del 1853. **WGV** la estende alla versione del 1854, derivandola da **pvRI**¹⁻².

238, 284 Vio A: L'esclamazione "Ah! . . .", mancante in **VE**⁵³, è un'aggiunta di V.

239-240 Vio VE⁵³: "morir si giovane".

241 VI I, Vle, Cb (Vc = Cb) A: V scrisse il **pp** a metà della battuta. **WGV** segue il modello delle parallele 245 e 287, dove il **pp** è scritto al primo tempo. A Vle il braccio inferiore della \rightrightarrows , che comincia a 239, si prolunga fin quasi alla fine di 241; **WGV** lo fa terminare a 240, come negli altri archi, e come a 244, Vle.

243 Vio A: In questa battuta, l'ultima di un verso, la legatura si prolunga sul margine oltre l'ultima stanghetta, ma sul recto seguente V iniziò una nuova legatura. Il fatto che la legatura di 243 debba essere limitata a questa battuta è confermato dalla parallela 259, Alf, che ha una legatura distinta da quella di 260, che cade nella stessa pagina.

248-249 Vio, VI I A: Il terzo **p** di entrambe le parti sembra essere stato aggiunto da V in un secondo momento a un precedente **pp**.

252-253 Fg A: Oltre alla legatura lunga su 251-253 vi è una legatura corta tra le semibrevis; **WGV** elimina quest'ultima.

254-258 Alf VE⁵³: "Oh mio sospiro, oh palpito / diletto del cor mio! . . ." / Né in questa

versione né in quella scritta da V in **A** vi è una virgola dopo "palpito"; tale segno d'interpunzione, aggiunto in **pvRI**¹⁻² e negli spartiti contenenti la versione del 1853, modifica il senso del testo: senza la virgola "diletto" è un aggettivo riferito a "palpito", con la virgola diviene un terzo sostantivo della serie di traslati. **WGV** si attiene al senso originale del testo, e non accoglie la virgola.

255-269 A: V scrisse per esteso solo la parte di Alf; per l'orchestra egli indicò "Dal Capo al [segno]", poi modificato da un'altra mano, in maniera alquanto confusa, "Dal Capo sino al [segno] al [segno]", per segnalare la ripetizione di 239-253; il primo segno è un'aggiunta successiva, fatta per chiarire il punto da cui inizia la ripetizione.

260 Alf A: Dopo "lagrime" ("lacrime" in **VE**⁵³) V aveva iniziato a scrivere la lettera "d" (forse avendo in mente il successivo "degg'io"), poi vi sovrappose la sillaba corretta.

262-266 Alf VE⁵³: "Or più che mai *nostr'anime / Han d'uopo di costanza . . .*" / **I-Vt**, **RI**¹ e **pvRI**¹ (con **pvCL** e **pvPA**) seguono **A** ("ma più che mai deh credilo n'è d'uopo di costanza"), aggiungendo l'opportuna punteggiatura, come fa **WGV**. Successivamente **pvRI**¹⁻² introdusse la variante "m'è d'uopo", che si è affermata nella tradizione successiva. A 263 V ha scritto "piucchè", forma inconsueta riprodotta da **I-Vt** e **RI**¹. **WGV**, come fanno gli spartiti a stampa, lo sostituisce coll'usuale "più che" di **VE**⁵³.

270 Vle A: Dopo la prima pausa V aveva scritto in origine *do*³, poi lo sostituì col bicerdo definitivo.

270-272 Vio VE⁵³: "Alfredo . . . oh il crudo termine"; in **VE**⁵³ manca l'esclamazione "Ah" aggiunta da V alla risposta di Alf.

270-273 A: Nelle parti che raddoppiano le voci le legature di 270 si estendono in varia misura oltre la stanghetta di 270/271: in Ob poco oltre la prima nota di 271, in VI I esattamente sopra la stanghetta, in Vc fin quasi alla seconda nota di 271; a 272 la legatura di Fl si estende poco oltre la stanghetta di 272/273, mentre quelle di Alf e Cl terminano all'ultima nota di 272. Le fonti a stampa in genere adottano legature di una battuta, soluzione accettata da **WGV**.

273 Cor I, II A: Nella seconda metà della battuta, dopo la pausa di croma, V aveva scritto un # che poi cancellò.

274 Cor III, IV A: Il primo bicordo era in origine $sol^3 + re^4$.

274–278 Fl (Cl = 8^a Fl), Cor III, IV, Timp, Cb (Vc = Cb) A: V scrisse una lunga \llcorner sopra i pentagrammi (VI I); inoltre aggiunse “cres” a Fl dalla seconda nota di 275, e a Cor III, IV, Timp e Cb a 276. **WGV** sostituisce l’indicazione verbale con una \llcorner in tutte le parti.

276–278 Ob, Tr A: In questo crescendo V non ha scritto né “Solo” né doppi gambi per queste parti, provocando un’incertezza sul numero di strumenti che devono suonare. **pRI** indica Ob I solo (Cl I suona da solo già da 272), ma Tr “a 2” a 276. Sembra improbabile che V, se desiderava che suonassero entrambi gli strumenti di ogni coppia, non scrivesse almeno qualche doppio gambo in qualcuna delle parti; perciò **WGV** segue **pRI** per Ob e Cl, ma assegna 276–278 a Tr I sola.

282 Vio A: In origine V aveva scritto all’inizio della battuta un \sharp , poi corretto in \natural .

291 Cb (Vc = Cb) A: La \gg arriva fino alla fine della battuta, dove V ha scritto **p**. **WGV** accorcia la \gg e colloca il **p** al secondo tempo, sul modello di VI I e Vle.

293–299 A: V scrisse per esteso solo le parti di Vio, Alf e Cb (Vc = Cb); per le altre parti indicò “Come prima”; un’altra mano aggiunse poi “Dal [segno] al [segno]”, per indicare la ripetizione di 247–253.

294–295 Vio A: Queste due battute sono separate da un cambio di pagina. V scrisse **p** all’ultimo tempo di 294 e al primo di 295; **WGV** elimina la seconda indicazione.

296 Vio A: Il segno è molto grande, tuttavia leggerlo come \gg (come fa **pvRI**¹⁻²) ha poco senso in questo contesto. **RI**¹ lo sostituisce con una \llcorner , come nelle parallele 250 e 266. **WGV** interpreta il segno come un accento.

299 Alf A: La prima nota era in origine si^2 .

300 Fonti: Nessuna fonte suggerisce indicazioni metronomiche per il “Più mosso”.

300–301 **WGV**: Nessun livello dinamico è indicato in A, né in alcuna fonte secondaria. **WGV** suggerisce [**p**], come a 270–273.

301 Cor I, II, Cor III, IV A: A Cor I, II aveva scritto in origine una pausa di croma, poi sbiadita e sostituita dal segno “/” per la ripetizione di 300. Viceversa, a Cor III, IV egli aveva scritto dapprima un segno di ripetizione, poi sostituito con la parte corretta.

301 Vle A: V scrisse la nota inferiore del secondo bicordo alquanto bassa, tanto da sembrare un la^2 piuttosto che il richiesto si^2 .

305 VI I A: Sulla seconda e terza nota vi sono due punti di staccato, che **WGV** non accoglie in quanto non compaiono in nessun’altra parte con questo ritmo, né qui né a 304.

306 VI II A: Al secondo tempo V aveva scritto in origine un $re^{\sharp 2}$.

308 Vc A: In origine V aveva scritto qui un altro segno per l’unisono con Cb, poi lo eliminò e scrisse una parte autonoma per Vc.

308–309 Vio A: V modificò la disposizione del testo. La prima stesura non è chiara, ma la redazione definitiva ha “mi-o Al-[fredo]”, con espressa sinalefe alla seconda nota.

308–311 Trn A: “unis” / Presa alla lettera questa indicazione può essere interpretata come “a 3”, ma sembra più probabile che la parte debba essere derivata da quella, immediatamente soprastante, di Fg. Questa è l’interpretazione di **RI**¹ e **pRI**, seguita anche da **WGV**.

310 Ott A: **ff** / **WGV** fa prevalere il **f**, giustificato anche dalla successiva \llcorner a 312–313, che culmina col **ff** a 314.

312 Cb (Vc = Cb) A: All’inizio della battuta V aveva scritto in origine un sol^2 , semiminima, poi lo sostituì con una pausa di croma.

312–313 Ob (Ob = 8^a Fl dal secondo tempo di 312; Cl = Ob) A: Al primo tempo vi sono semiminime con doppio gambo; che V intendesse la semiminima solo per Ob II (Cl II), mentre Ob I (Cl I) raddoppia Fl, è evidente dalle pause che scrisse per Ob II e Cl II all’inizio di 314. **RI**¹ tralascia le semiminime, trasformandole in semiminime con doppio punto, ma non dà indicazioni su quanti strumenti debbano suonare.

313 Fl A: Fra la prima e la seconda nota è visibile una pausa di croma, poi sbiadita.

314 Fl A: V aveva cominciato a scrivere la prima nota come minima, come a Vio e Alf, ma poi la sostituì col ritmo definitivo, con le prime tre note del primo tempo collegate; **WGV** separa la prima croma, come a Ob e Cl.

314 VI II A: In origine V aveva scritto la parte un’ottava sotto.

315 Alf A: La nota è inequivocabilmente sol^2 , ma fin dal 1854 le fonti secondarie l’hanno corretta, e il sol^2 non è mai entrato nella tradizione esecutiva; sotto la nota sono visibili tracce di un’altra versione, non più leggibile. Tutte

le fonti secondarie (comprese **A-Wn**, **RI**¹ e **pvRI**¹⁻²) hanno introdotto un *do*³, perché nel resto del passaggio Alf canta sempre all'ottava di Vio. Non si può però escludere che il *sol*² rappresenti l'intenzione ultima di V, e che sia il *do*⁴ di Vio a dover essere sostituito con *sol*³: un salto di nona in un culmine espressivo come questo non sarebbe senza precedenti nell'opera di V. Tuttavia **WGV** preferisce adottare la soluzione tradizionale, consegnando il *sol*² di Alf in una nota a piè di pagina.

315 Tr A: Il primo bicordo fu corretto da V, ma la prima stesura non è più leggibile.

317 Vio, Alf A: Alcune note della cadenza sono state corrette. Probabilmente le due corone più piccole appartenevano alla prima stesura, tuttavia esse non sono state cancellate da V.

WGV le conserva insieme alla grande corona, ritenendole adatte al carattere di questo passaggio. In Alf la terza e quarta nota erano in origine *la*³ – *sol*³; Vio aveva forse le stesse note all'ottava superiore.

318 Ob, Cl, Cor in Do A: Forse a causa della legatura sovrastante, al primo tempo V non scrisse doppi gambi, che compaiono invece alle note successive. Poiché le semicrome devono essere suonate da entrambi gli strumenti di ogni coppia, **WGV** indica "a 2", come in **RI**¹ e **pRI**.

318, 319 Timp A: In origine a 318 la prima croma era seguita da una pausa di croma; a 319 sembra che V avesse scritto una semiminima e una pausa di semiminima. In entrambi i casi egli scrisse poi la versione definitiva, ma a 318 non collegò le due semicrome alla croma iniziale.

N. 11. Finale ultimo

Fonte

A: ff. 283–296^v

Il manoscritto del Finale Ultimo, di carta da ventiquattro pentagrammi (tipo D), conserva quasi intatta la struttura originale, ma una parte di esso fu smembrata nel 1854, quando V rivide la sezione conclusiva; questi fogli sono ora riuniti artificialmente.

La struttura attuale del manoscritto viene qui presentata in dettaglio:

f. 283 (1853): un foglio singolo incollato al f. 281 (penultimo del N. 10).

ff. 284–293 (1853): cinque bifolii inseriti l'uno nell'altro.

ff. 294–295 (1854): un bifolio artificiale.

ff. 296 (1853): un foglio singolo attaccato ai ff. 294–295 per mezzo di una striscia di carta da 16 pentagrammi.

Nel suo stato originale il manoscritto comprendeva probabilmente un fascicolo di sei bifolii inseriti l'uno nell'altro (il bifolio esterno era costituito dal f. 283 e dal f. 294 originale), più un bifolio alla fine del manoscritto (i ff. 295 e 296 originali).

Le battute sono distribuite come segue:

f. 283	1–3	f. 290 ^v	70–77
f. 283 ^v	4–8	f. 291	78–83
<hr/>		f. 291 ^v	84–88
f. 284	9–13	f. 292	89–92
f. 284 ^v	14–18	f. 292 ^v	93–97
f. 285	19–23	f. 293	98–102
f. 285 ^v	24–29	f. 293 ^v	103–106
f. 286	30–33	<hr/>	
f. 286 ^v	34–37	(bifolio del 1854)	
f. 287	38–42	f. 294	107–113
f. 287 ^v	43–47	f. 294 ^v	114–119
f. 288	48–52	f. 295	115–127
f. 288 ^v	53–56	f. 295 ^v	128–132
f. 289	57–61	<hr/>	
f. 289 ^v	62–64	f. 296	133–137
f. 290	65–69	f. 296 ^v	138–146

Note introduttive

Organico

All'inizio del N. 11 V predispose i ventiquattro pentagrammi della carta come segue (WGW annota anche le successive aggiunte e modificazioni):

Violini [I]
[II]

Viole

Flauto

Ottavino;¹ a 53: Flauto [II]; a 124:[Ottavino]²

[2] Oboè

[2] Clarinetti [in Do]; a 53: in Sib

[2] Corni;³ a 53: in Mi^b[2] Corni;³ a 53: in La^b[2] Trombe;³ a 53: in Mi^b

[2] Fagotti

[3] Tromboni

Cimbasso

Timpani;³ a 53: in Re^b

[vuoto]; a 53: Cassa

[vuoto]

[vuoto]⁴

Violetta

Annina

Alfredo

Germont

Dottore

Violoncelli

Bassi

Nelle pagine successive alla prima i pentagrammi delle parti vocali sono identificati nel margine con numeri (da "1" a "5"), probabilmente aggiunti da copisti di Ricordi.

Titolo

In testa al f. 283 V scrisse al centro "Finale Ultimo", a sinistra "Atto III", all'estrema destra firmò "G. Verdi". A destra del titolo un'altra mano aggiunse "La Traviata". Come per tutto l'Atto III, V non assegnò un numero al "Finale Ultimo" (vedi Parte Prima, Fonti), tuttavia sul margine sinistro, vicino ai pentagrammi dei VI, si legge il numero "11", che copre un precedente "10"; nessuno dei due numeri è di mano di V.

1. In origine V potrebbe aver previsto di usare la combinazione usuale di Fl e Ott, tuttavia da 53 egli scrisse per due Fl. A 31–37, dove suona una sola parte (scritta sul rigo di "Flauto"), WGW la assegna a Fl I.

2. V non ha esplicitamente indicato il ritorno a Ott per 124–146, vedi Nota 124.

3. Cor I, II, Cor III, IV, Tr e Timp tacciano a 1–52.

4. In origine V annotò questo rigo "Violetta", e i quattro rigi sottostanti con i nomi delle altre quattro parti solistiche (Annina, Alfredo, Germont e Dottore). Successivamente erase i nomi e li riscrisse nella loro posizione definitiva.

Note critiche

1–8 Vle, Cb (Vc = Cb) A: Le note ribattute sono scritte in maniera abbreviata, a 1 con minime con un taglio al gambo, a 2 con semibreve con un taglio. Per rendere più chiara l'articolazione **WGV** scioglie le abbreviazioni, dividendo le battute secondo il modello di V a 1.

3 Vio I-Vt: Nella seconda metà della battuta questa fonte ha una semiminima puntata seguita da una croma, un errore ritmico che non compare nelle altre fonti secondarie; non si tratta quindi di una variante della versione 1853.

3–4 Vio VE⁵³: “Voi signor! . . .”.

4–8 VI I A: Dopo il “cres” a 5 V tracciò una lunga linea, leggermente curva, che termina a 8, per indicare la sua continuazione. Il copista di I-Vt, che di solito riproduce la disposizione della pagina di V, interpretò il segno come una legatura, e sopra VI I introdusse quattro lunghe legature disposte in maniera quasi casuale su 4–8, le battute che occupano la seconda pagina del N. 11; **WGV** considera tali legature del tutto spurie.

8 Ger A: La prima nota era in origine *si*².

9 Ger A: Sono visibili le tracce della versione del 1853; **WGV** le pubblica in una nota a piè di pagina.

12–15 Vio VE⁵³: “Oimè, tardi giungeste! . . .”.

14 Vio A: La prima nota era in origine *do*⁴.

14 Vle A: Al primo tempo V aveva forse scritto un *fa*^{#2}, ma subito lo sostituì con la pausa di croma.

15, 17 Vio A: Nella seconda metà di entrambe le battute V scrisse una pausa di semiminima. A 17 egli la corresse in pausa di minima, ma omise di fare lo stesso a 15; **WGV** emenda questa svista, come fanno tutte le fonti secondarie.

Il segno d'interpunzione a 15 sembra un punto interrogativo, ma questo non sembra qui possibile. **WGV**, basandosi sulla punteggiatura di VE⁵³ (“! . . .”), lo legge come un punto esclamativo.

16 Vio VE⁵³: La didascalia scenica dice: “(lo abbraccia)”.

17 Vc A: All'inizio della battuta V aveva scritto in origine un *♯* prima del *do*³, poi lo cambiò in *♭*.

18 VI I, II, Vle A: In origine V aveva scritto in tutte le parti il segno “/” per la ripetizione di 17.

19 Vio A: In origine V aveva scritto al primo tempo una semiminima, come nell'Abbozzo, dove però la seconda nota è seguita da una pausa di minima, mentre A ha una pausa di se-

miminima. L'incertezza di V è collegata ad altri problemi ritmici a 15 e 17 (vedi Nota).

20–23 Vio VE⁵³: “tra le braccia io spiro / Di quanti ho cari al mondo . . .”.

23 VI II A: V eliminò una prima versione del bicordo, ma sembra che essa fosse uguale alla versione definitiva.

23 Cb (Vc = Cb) A: In origine V aveva scritto:



23–24 Ger A: “Che mai dite!”.

24 Ger A: È visibile una traccia della versione del 1853, in cui la prima nota era *fa*³; vedi la nota a piè di pagina nella partitura.

25–26 Ger VE⁵³: La didascalia scenica dice: “(la osserva)”.

25–26 (27–30 = 26) VI I (VI II = VI I) A:



In entrambe le battute la legatura si estende oltre la prima metà della battuta verso il segno di ripetizione. **WGV** riunisce le note di ogni battuta sotto un'unica legatura, come fa **pvRI**¹⁻²; invece **RI**¹ e **pRI** hanno una legatura ogni mezza battuta.

25–28 Ger A: V ha ommesso le parentesi che VE⁵³ ha per la frase “Oh cielo! è ver!”; **WGV** le ripristina, come fanno tutte le fonti secondarie.

31 Fl (Ob, Cl = 8^a Fl), VI I A: V ha ommesso di scrivere i *♯* al *do*⁴ – *re*⁴ (*do*⁵ – *re*⁵) del quarto tempo, che però sono presenti a 35. **WGV**, come fa **pvRI**¹⁻², introduce le alterazioni anche a 31. I-Vt, **RI**¹ e VI pr di **pRI** si limitano a riprodurre A, mentre in VI I di **pRI** è stato aggiunto un *♯* al *re*⁴, ma non al *do*⁴.

31, 34–35 Orch **WGV**: Le indicazioni dinamiche *p* derivano dal **p** scritto da V a 38, Cb.

32–33, 36–37 VI II, Vle A: V impiegò la notazione abbreviata (minime con un taglio al gambo) anche nella prima metà di queste battute. **WGV** scioglie le abbreviazioni per chiarire la posizione degli accenti.

34–35 Ger A: La lunghezza della legatura è stata variamente interpretata nelle fonti secondarie; essa comprende chiaramente le ultime quattro note di 34 e non si estende fino a 35, ma la sbiadita parte iniziale lascia dubbi circa il punto di inizio. I-Vt e **pvRI**¹⁻² la fanno iniziare dalla seconda nota di 34 e concludere all'ultima; **RI**¹ la estende dalla prima nota di 34 fino alla seconda

di 35. **WGV** limita la legatura alle ultime quattro note di 34, ritenendo che questa soluzione rifletta la scrittura di V e sia più adatta al testo.

39 Cl **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa l'esplicita indicazione scritta da V a 53.

39-42 Vio **VE**⁵³: La didascalia scenica, stampata alla fine dei versi di Ger, dice: "(frattanto avrà aperto a stento un ripostiglio della toilette e toltone un medaglione dice:)" / In A, a 42, ultima battuta di un recto, V scrisse "un meda-"; a 43, dopo la voltata di pagina, ripeté: "un medaglione".

39-44 Vle, Cb (Vc = Cb) A: Le legature di V hanno lunghezza variabile, e oltrepassano spesso l'ultima nota della battuta e la successiva stanghetta; inoltre la legatura di Cb a 44 inizia poco prima della stanghetta di 43/44. Nonostante queste irregolarità, **WGV** ritiene che V intendesse sempre una legatura per ogni battuta, e così interpretano tutte le fonti secondarie.

40-43 Ger **VE**⁵³: "Oh malcauto vegliardo! . . . / Ah tutto il mal ch'io feci ora sol vedo!".

45 Cb (Vc = Cb) A: V scrisse una minima, un residuo della partitura scheletro. **WGV** dimezza il valore, come negli altri archi. Invece **I-Vt** e **RI**¹ conservano la discrepanza, e lo stesso fa **pvRI**¹⁻² tra la parte della mano destra e della sinistra della riduzione pianistica.

46-51 Vio A: Il verso "Più a me t'appressa . . . ascolta, amato Alfredo! . . ." non compare in **VE**⁵³, tuttavia la struttura della poesia (secondo cui esso forma una coppia a rima baciata col verso precedente) suggerisce che esso faceva parte della concezione di Piave. V doveva avere in mente qualche altro testo quando redasse l'Abbozzo, dove è presente la musica del passaggio (con qualche variante anteriore), ma senza parole per queste battute finali. Per quanto riguarda la punteggiatura, in A è presente solo quella conclusiva; il resto deriva da **pvRI**¹⁻².

53 Cl, Tr A: Le alterazioni in chiave (un bemolle per Cl, due per Tr) furono aggiunte da un'altra mano; in effetti V non fu coerente nell'aggiungere le alterazioni nella partitura. Seguendo la prassi moderna, **WGV** usa un'armatura di tre bemolli per Cl ed elimina l'armatura a Tr, introducendo le singole alterazioni dove necessario.

53 (54 = 53) Orch A: In diverse parti, fra le quali Fl I, Tr e Vc, è presente un punto vicino all'inizio della battuta, che potrebbe essere interpretato o come il punto che Verdi scriveva spesso dopo un'indicazione dinamica, o come un segno di staccato sulla prima croma. Adot-

tando il modello di articolazione prevalente a 53-67, **WGV**, come fa **RI**¹, non interpreta questi segni come punti di staccato.

53-55 Orch A: Le ultime parole dell'indicazione esecutiva generale scritta da Verdi sopra la partitura erano in origine "dovrà *riescire* pianissimo"; la modifica fu fatta chiaramente nel 1853, perché **I-Vt** ha già la versione riveduta ("dovrà eseguirsi"), tuttavia la prima versione è stampata in V1 pr di **pRI**, un indizio del fatto che questa parte fu preparata in epoca molto antica.

V scrisse l'indicazione dinamica a 53, V1 I (l'unica parte con l'indicazione completa), in diverse fasi, come risulta dalla forma delle lettere; nessuna fonte secondaria la riproduce interamente. In un primo tempo egli scrisse solo **pp**, come a Vc e Cb, e come fu trascritto in **I-Vt** in tutte le parti; successivamente V aggiunse altri tre **p**, che diedero origine a **ppppp**. **pvRI**¹⁻² e **pRI** (V1 I e V1 pr) hanno **pppp**.

55 V1 II A: In origine V aveva scritto il segno "f", per continuare la ripetizione di 53, poi lo sbiadì e scrisse la parte corretta.

56 Vio A: È visibile una versione precedente delle ultime tre note, resa però illeggibile dalle sbavature d'inchiostro provocate dalla correzione di V. La versione definitiva è però già presente nell'Abbozzo.

57-59 (58 = 57) Tr A: È visibile una prima stesura, poi sbiadita, in cui sembra che Tr II fosse scritta un tono sotto; probabilmente si tratta di una momentanea distrazione di V circa la trasposizione dello strumento.

59-61 Vio Fonti: In A V iniziò chiaramente la legatura dal secondo tempo di 59, ma le fonti a stampa hanno omissso la prima parte della legatura, facendola iniziare dall'ultima nota di 59; questa lettura persiste nel materiale corrente. **WGV** ripristina invece la lezione autografa.

60 Vc A: All'inizio della battuta V aveva scritto un *mib*¹, subito sbiadito e sostituito col segno per la ripetizione di 59.

61 V1 I A: I punti di staccato del secondo e terzo tempo, scritti frettolosamente, sembrano posti sotto l'ultima biscroma del secondo tempo e la prima e ultima nota del terzo. **WGV**, come tutte le fonti secondarie, segue il modello prevalente che prevede i punti solo per le biscrome.

62-64 (65 = 64). Timp A: In tutte le battute vi è un punto di staccato alla prima croma del primo tempo (il secondo e terzo tempo ripetono il primo col segno "f"). **WGV** elimina gli

staccati sul battere, insieme ad altri punti anomali nella stessa posizione.

63 Cor I, II A: Al secondo tempo V aveva scritto in origine il segno di ripetizione “/”, poi decise di notare la parte per esteso.

63 Vc A: Solo al terzo tempo la prima nota ha un punto di staccato, che **WGV** elimina.

63-64 Alf **VE**⁵³: “a strazio così orribile” / V cambiò le parole nel periodo intercorso tra la stesura dell’Abbozzo, che ha “così orribi-” (la parola è incompleta), e il momento in cui scrisse la parte in A.

63-64 Ger **VE**⁵³: “d’un generoso amore” / Questa lezione compare anche in **pvRI**¹⁻².

64 Ger A: In origine V aveva scritto al secondo tempo una croma seguita da pausa di semicroma, in seguito sostituì la pausa con il punto di valore.

65 Cl A: Al terzo tempo V aveva scritto in origine il bicordo *sol*² + *sib*² (note reali)

65-66 Ger **VE**⁵³: “recato al tuo bel core”.

65-66 Fl II, Ob A: A partire da 62 V indicò “col 2.^{do} V[iolino] per Fl II e Ob II, ma al terzo tempo di 65 e al primo di 66 questa istruzione, presa alla lettera, produrrebbe delle note che eccedono l’estensione degli strumenti (eppure questa è la lettura di **RI**¹ e persino di **pRI**). Per correggere le parti **WGV** unisce Fl II a Fl I; per Ob adotta la soluzione di **I-Vt**, che assegna a entrambi gli strumenti la parte superiore.

66 Ger A: In origine la nota era *lab*².

68 A: L’indicazione di tempo “Poco più animato” è scritta sopra il pentagramma di Vio e sotto la partitura; **WGV** sposta la prima indicazione alla sua collocazione abituale, sopra la partitura.

68 Cl A: V non annotò la nuova armatura per Cl, ma scrisse la maggior parte delle alterazioni direttamente nella parte. **WGV**, seguendo la prassi notazionale moderna, aggiunge l’armatura appropriata, e continua questa notazione fino alla fine del brano.

68-75 Vio A: È leggibile una prima stesura, in cui 70-71 e 74-75 costituivano rispettivamente una sola battuta:

68 69 70+71
Se u - na pu - di - ca ver - gi - ne

72 73 74+75
de - gli an - ni suoi sul fio - re

L’Abbozzo contiene due versioni. La prima è abbastanza diversa sia nella melodia sia nel ritmo, eccetto che per i ritmi puntati a “vergine” e “fiore”:

Se u - na pu - di - ca ver - gi - ne

de - gli an - ni suoi sul fio - re

Sotto di essa V scrisse una melodia corrispondente alle batt. 68-72 della versione definitiva. La prima stesura di A rappresenta perciò una fase intermedia, e probabilmente V scrisse la seconda versione dell’Abbozzo solo dopo aver cominciato a stendere la partitura scheletro in A. La versione definitiva gli consentì di introdurre gli accordi orchestrali a 71-72 e 75-76.

71-72, 75 Cor I, II, A: La parte è stata corretta da V, ma la prima stesura non è decifrabile.

71-72, 75-76, 78-79, 82-87 Cor I, II, Cor III, IV A: In questo passaggio V non usò in maniera coerente le note con doppio gambo, che scrisse prevalentemente per le crome conclusive di ogni coppia di battute; è però chiaro che egli desiderava che suonassero sempre quattro Cor. (Il doppio gambo è presente a Cor I, II, 76 e 83; a Cor III, IV, 72, 75-76, 83-84 e 86-87).

WGV non accoglie perciò l’interpretazione di **pRI**, che assegna la parte di 78-79 al solo Cor I, e indica “a 2” per l’intero passaggio senza ulteriori avvertimenti.

72, 76 Fl I, Fl II, Ob A: Vi sono punti di staccato a 72, Fl II e Ob, e a 76, Fl I. **WGV** elimina questi punti, come fa **RI**¹.

72-75 Vio **VE**⁵³: “degli anni suoi *nel* fiore”.

73 Cb A: In origine V aveva scritto il segno “/” per la ripetizione di 72, poi scrisse la versione definitiva, all’ottava superiore.

73-79 Vl II A: È visibile una precedente versione, sbiadita e corretta da V, in cui il contenuto di 74-76 era anticipato a 73-75, e quello di 80 a 79.

74 Vio A: Sopra le due note V scrisse una larga \rightrightarrows , che tutte le fonti a stampa hanno reso come un $>$. **WGV** ripristina la notazione di V.

78, 82 Cb A: All’inizio di entrambe le battute V aveva scritto in origine una semiminima, poi dimezzò il valore, come a Vc.

79 Vio A: In origine V aveva scritto un segno di alterazione prima della seconda nota, probabilmente un \sharp superfluo, che poi eliminò.

83–84 Vio VE⁵³: “Le porgi questa effigie.”

85, 87 Ob, Cl, Cimb A: Vi sono sporadici punti di staccato a Cl in entrambe le battute, a Ob e Cimb a 87; **WGV** li elimina, come a 72, 76 (vedi Nota).

87 Vc A: La nota è scritta come $sol\sharp^1$, probabilmente un errore dovuto a copiatura meccanica di 85. La correzione ha prodotto soluzioni diverse nelle varie fonti: **I-Vt** conserva l'errore; **RI**¹ sostituisce la nota con un $solb^1$, improbabile, benché appartenente all'armonia; **pvRI**¹⁻² e gli altri spartiti antichi hanno l'ottava $do^1 + do^2$ per la mano sinistra della parte di pianoforte, una lettura che non ha fondamento in A. **WGV** adotta la soluzione del materiale corrente, correggendo la nota in lab^1 , il suono assegnato da V agli altri strumenti che suonano nello stesso registro (Fg II, Trn III e Cimb).

87–88 Vio VE⁵³: “nel ciel tra gli angeli”.

88 Fl I A: In origine V aveva scritto per questa battuta una pausa d'intero, che poi sbiadì e sostituì con la parte definitiva.

88–89 Fl II A: In origine V aveva scritto una prima versione, che fu poi sbiadita e trasferita a Cl I.

90–94 Ann, Ger, Dot VE⁵³: “Finché avrà il ciglio lacrime”.

93 Ann, Alf, Ger A: Le legature alquanto estese scritte da V raggiungono la stanghetta di 93/94, in Ann la oltrepassano; **WGV** le limita a 93, come fanno **RI**¹ e **pvRI**¹⁻².

95 Vc A: V aveva cominciato a notare la parte per esteso, poi sostituì la notazione con un segno per la ripetizione di 94.

97–98 Alf A: “non può da te” / L'errore deriva probabilmente dalla copiatura meccanica del testo di Ann. Si noti che 98 è la prima battuta del f. 293r.

99–102 A: V scrisse per esteso solo le parti vocali, Vc, Cb; per le altre parti egli numerò le battute da “1” a “4”, per indicare la ripetizione di 83–86, numerate allo stesso modo. A 99 la ripetizione letterale di 83 dovrebbe comprendere anche le note dei legni e di Tr, Trn, Cimb, Timp e Cassa (vedi anche la Nota 99 per i Cor). Poiché le note all'inizio di 83 servono da conclusione alla sezione precedente, alla quale partecipano tutte queste parti che invece tacciono a 90–98, sembra chiaro che V non desiderava ri-

peterle a 99. **WGV** stampa perciò una pausa d'intero; tuttavia in **RI**¹ 99 è la ripetizione letterale di 83.

99 Cor I, II, Cor III, IV A: V non ha notato queste parti (vedi Nota precedente), che sono restate vuote in **I-Vt**. In A esse furono completate da una mano diversa, quasi certamente da un impiegato di Ricordi, che copiò il contenuto di 83, compresa la nota con doppio gambo per Cor III e IV. Ciò spiega perché **pRI** indica l'esecuzione “a 2” a 99, mentre le precedenti 90–98 sono suonate dal solo Cor III; **WGV** assegna a Cor III solo anche la nota conclusiva.

100–101 Alf VE⁵³: “o un solo feretro”.

100–101 Ann, Ger, Dot VE⁵³: “a' beati spiriti”.

103 Vio A: La prima nota era in origine una minima.

103 Alf A: È visibile uno sbiadito segno di legatura, che andrebbe interpretato come legatura di valore; **WGV** non ne tiene conto, come hanno fatto tutte le fonti secondarie.

103 Cl II A: La nota al primo tempo sembra un impossibile sol^2 (effetto: fa^2); **WGV**, sul modello della parallela 87, la interpreta come fa^2 (effetto: mib^2).

104 Vio A: V ha usato qui la variante “angioli”, come nell'Abbozzo, mentre a 88 ha scritto “angeli”, come in VE⁵³. **WGV**, come tutte le fonti a stampa, adotta la forma del libretto.

104 VI I A: Al secondo e terzo tempo V scrisse “/”; interpretata alla lettera la notazione richiederebbe il bicordo $lab^2 + fa^3$ all'inizio di ogni tempo. **WGV**, seguendo VI pr di **pRI**, ripete invece solo la nota superiore.

105 Vio, Alf, Ger A: V scrisse una legatura al terzo tempo di Alf, che **WGV** estende a Vio e Ger. La grande corona di Vio copre le ultime tre note, mentre le corone di Alf e Ger, un po' più piccole, sono centrate sulla penultima nota. **pvRI**¹⁻² e il materiale corrente hanno trascurato la grande corona di Vio, e collocano una corona normale sulla penultima nota di tutte e tre le parti. **WGV** prende invece la corona di Vio come modello.

106 Fl II A: Il cambiamento a Ott anticipa l'interpretazione data da **WGV** del passaggio conclusivo (vedi Nota 124).

106 Cb A: In origine V aveva scritto un reb^2 , croma, seguito da due pause di croma.

106–132 Archi A: V modificò il passaggio nel 1854; per la versione del 1853, in cui gli archi suonavano all'ottava superiore, vedi Appendice

2, N. 11a. Una traccia della versione originale è visibile in VI I a 106, ultima battuta prima dei fogli sostitutivi (vedi Fonte). La riduzione pianistica di **pvrI**¹⁻² non fu più modificata in **pvrI**¹⁻² e negli spartiti successivi.

107-119 VI I A: In quest'ultimo richiamo della melodia "Di quell'amor" vi sono solo due legature disposte in modo un po' irrazionale: la prima si estende dalla prima nota di 107 all'ultima di 109, la seconda inizia a metà di 110 e arriva fino alla stanghetta conclusiva di 113, ultima battuta del f. 294. Evidentemente V intendeva un legato generale per le due frasi; **WGV** fa quindi iniziare la legatura dalla prima nota di ogni frase, e la estende fino all'ultima nota (a 110 e 114).

112-113 Vio A: Vi sono alcuni errori nella notazione delle pause di entrambe le battute. Al terzo tempo di 112 V scrisse due punti di valore dopo la pausa di semicroma, seguiti da una bis-croma; **WGV**, come tutte le fonti a stampa, elimina uno dei punti. A 113 il problema potrebbe derivare dal fatto che nel 1854 V cambiò in semicrome le ultime due note, che nel 1853 erano biscrome. Dopo il primo tempo sia A (1854) sia I-Vt (1853) hanno tre pause: due pause di semicroma con una pausa di croma inserita fra di esse. Le fonti a stampa del 1853 eliminano la prima pausa di semicroma, offrendo la notazione che si trova a 113a nell'Appendice 2, N. 11a. Per la versione 1854 è necessario eliminare entrambe le pause di semicroma, lasciando solo quella di croma.

112-114 Vio VE⁵³: "gli spasmi del dolore" / Il ritmo scritto da V mostra che egli voleva la forma "spasimi", nonostante che la sillaba aggiunta renda il verso ipermetro.

114-130 Vio VE⁵³: Il libretto differisce per un certo numero di dettagli dal testo composto da V:

In me rinasce . . . m'anima
 Insolito vigore! . . .
 Ah! io ritorno a vivere! . . .
 Oh gio . . . ia! . . .

121 Vio A: Al terzo tempo V ha scritto una pausa di semicroma con punto seguita da una semicroma. **WGV**, seguendo **pvrI**¹⁻², modifica la nota in biscroma. Invece **RI**¹ conserva il valore originale della nota e omette il punto dopo la pausa.

124 Ott **WGV**: V non ha indicato esplicitamente un cambiamento da Fl II a Ott per le battute conclusive, che è però richiesto dal livello

dinamico **ff** e dalla strumentazione a piena orchestra (vedi Nota 506 al N. 7). La decisione di **WGV** è qui rafforzata da **RI**¹, che specifica Ott (al contrario di **pRI**).

130 Fl A: In origine V aveva scritto:



131 Ann A: Il secondo tempo ha croma e pausa di croma. **WGV**, come tutte le fonti a stampa, modifica in semiminima, seguendo il modello di Ger e Dot.

132-133 Alf VE⁵³: "Violetta? . . .".

132-135, 138-142 Trn **pRI**: A 132-135 Trn I esegue le note della parte superiore, Trn II e III quelle della parte inferiore, mentre a 138-142 Trn II esegue la nota superiore del secondo e terzo tempo di 138, per passare poi alla parte inferiore. Tenuto conto della presenza di Cimb e della condotta melodica di Trn II, **WGV** suggerisce che Trn I e II suonino sempre le note superiori, Trn III le inferiori. A 138-142 la lezione di **pRI** si spiega con l'intento di evitare al Trn II, suonato su uno strumento di metà Ottocento, di salire al registro più acuto.

134 Tr A: Al primo tempo V aveva scritto in origine un bicordo del valore di minima, come a Ob, poi corresse in semiminima seguita da tre segni di ripetizione.

136 VI I A: V rivide la scala cromatica discendente, ma la prima versione è illeggibile.

137 Tr A: In origine V aveva scritto il bicordo $reb^3 + fa^3$ (effetto $fab^3 + lab^3$).

137-138 VE⁵³: "Oh mio/rio dolor!" / La frase conclusiva del libretto è assegnata a "Tutti". In A V ha attribuito "mio" a Ann e Ger, "rio" ad Alf. Le fonti secondarie introducono letture confuse senza offrire ulteriori elementi.

138 (139 = 138) Fl A: Al secondo tempo V aveva scritto lab^4 , poi sostituito dall'equivalente enarmonico $si\flat^4$, come nelle altre parti.

138-139 Ann, Alf A: In origine V aveva legato la semibreve di 138 a un'altra a 139 in entrambe le parti, ma decise di eliminare le note a 139 prima di scrivere Dot, che ha solo la versione definitiva.

140 (141 = 140) Tr A: In origine V aveva scritto al terzo e quarto tempo della pausa di semiminima.

140 Cassa A: In origine all'inizio della battuta vi era forse una pausa di minima.

143 VI I A: All'inizio di 143 V scrisse in origine lo stesso bicordo, con valore di semicroma, che si trova alla fine della stessa battuta. È possibile che V avesse cominciato a scrivere l'anacrusi una battuta prima, alla fine di 142, forse prima di tracciare la stanghetta di battuta. Subito dopo egli decise di spostarla alla sua posizione definitiva.

144 Cl A: Il bicordo era in origine diverso, ma la versione originale non è chiara.

146 Cassa A: Solo in questa parte V ha scritto per errore una minima (con corona). **WGV** la sostituisce con una semibreve, come in tutte le altre parti.

Appendice 1

Abbozzi e frammenti scartati

Gli abbozzi per *La traviata*, tutti relativi alla versione originale del 1853, sono conservati nella Villa Verdi di S. Agata. Una fotocopia è stata depositata presso l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, e questa copia è stata messa a disposizione per il lavoro editoriale di questa edizione critica. Gli abbozzi contengono idee preliminari, preparate ancor prima che i nomi dei personaggi avessero raggiunto la loro forma definitiva, schizzi melodici per singoli numeri (alcuni con testo, altri senza), e abbozzi continuativi su vasta scala per i pezzi d'insieme più ampi. Per ulteriori informazioni si veda l'Introduzione alla partitura.

Due pagine di tali abbozzi, un recto e un verso, furono pubblicati in facsimile da Carlo Gatti nel suo *Verdi nelle immagini* (Milano, 1941). Sebbene rappresentino la fase compositiva dell'opera più antica che ci sia pervenuta (Violetta è ancora chiamata "Margherita", Alfredo è identificato come "il Tenore"), essi anticipano le idee melodiche principali del primo atto: il Brindisi, "Ah forse è lui" e "Sempre libera". Vi è anche un breve schizzo designato come "Gran duetto", un'idea preliminare per la cabaletta del duetto fra Violetta e Germont.

Tracce del processo compositivo sono presenti anche nella partitura autografa di Verdi, sotto forma di prime stesure di singole note, battute o gruppi di battute, in una o più parti, poi erasi e riscritti. Quando è possibile ricostruire la successione degli eventi, tali stesure sono descritte nelle Note Critiche a ogni numero. In un caso, tuttavia, quello del N. 8 (Scena Violetta), la melodia subì una radicale revisione in **A**. Questa Appendice ricostruisce la storia compositiva di questo brano. Data la natura preliminare del materiale, gli interventi editoriali sono stati ridotti al minimo.

Una prima stesura di "Addio del passato" (N. 8)

La composizione di "Addio del passato", che reca le tracce più significative di revisione dell'autore, sembra essere stato il compito più impegnativo affrontato da Verdi nel 1853 durante il processo di redazione della partitura autografa

de *La traviata*. Il manoscritto testimonia la tormentata genesi del brano, e consente in molti punti di ricostruire la successione delle redazioni, successivamente erase e sostituite. In questa Appendice **WGV** ha cercato, per quanto possibile, di ricostruire la prima versione. Le fasi intermedie tra la prima stesura e la versione definitiva sono presentate e discusse nelle Note.¹

Negli abbozzi della Villa Verdi di S. Agata esiste una versione preliminare di questa melodia, priva di testo e in parte considerevolmente differente. Questo schizzo è stato consultato per preparare la ricostruzione della prima stesura di **A**, ma esso non ha influito sull'edizione, e non viene più citato, tranne che in un caso.

Fonte

A: ff. 239–247^r

È utile riassumere la probabile cronologia del processo compositivo, offrendo un quadro d'insieme delle principali differenze tra le varie versioni di "Addio del passato".

Com'era sua abitudine, V preparò dapprima una partitura scheletro, che comprendeva: l'intera parte vocale, importanti dettagli melodici dell'orchestra (come la versione originale di Ob a 127–129); tutto o parte del basso strumentale (in questa edizione è stata inclusa per la prima strofa la parte di Cb, in cui non intervennero modificazioni, anche se non sappiamo quanto di essa fosse veramente presente nella partitura scheletro). In questa prima fase V scrisse certamente per intero la prima strofa.

Non è chiaro quanto materiale V scrivesse in quest'epoca per la seconda strofa. In alcuni passaggi per i quali nella prima strofa vi è una sovrapposizione di correzioni (151, 154–156, 164), non vi è traccia di un primo strato nella seconda strofa (189, 192–194, 202). Però in altri passaggi le correzioni fatte nella prima strofa (per esempio all'equivalente di 145–149), si trovano anche nella seconda (all'equivalente di 183–187). Inoltre,

1. Per un'approfondita discussione di questi problemi si veda James A. Hepokoski, "Genre and content in mid-century Verdi. 'Addio, del passato' (La traviata, Act III)", in *Cambridge Opera Journal* I (1989), 249–76, si veda in particolare 269–74, dove è pubblicata una trascrizione delle diverse stesure della melodia, in parte basata su precedente lavoro di David Rosen. L'edizione offerta da **WGV** differisce da questa trascrizione solo in pochi particolari. Anche le osservazioni seguenti attingono liberamente al lavoro di Hepokoski.

come si vedrà più sotto, in origine mancava una battuta (166) nella sezione strumentale che precede la seconda strofa, il che suggerisce che quando queste battute furono introdotte nella partitura scheletro la parte di Ob a 165–167 non era compresa; eppure, dopo che l'omissione era stata corretta, V fece a 165–167 la stessa correzione per Ob che aveva fatto a 127–129. Questo basta a concludere che V scrisse la parte vocale della seconda strofa e la parte di Ob a 165–167 prima di strumentare il brano, quando aggiunse l'intera orchestra a 165 e Cb a 166 (da 166 a 202 tutte le altre parti strumentali sono derivate da quelle della prima strofa).

In questa prima stesura il brano constava di 75 battute, contro le 78 battute della versione definitiva (127–204). La diversa lunghezza deriva dalle seguenti differenze:

a) Il passaggio corrispondente a 145–149 (e 183–187) era più corto di una battuta in entrambe le strofe.

b) Invece delle due battute finali della versione definitiva (203–204), vi era una battuta sola.

Inoltre V omise 166, ma si tratta certamente di una svista: nella redazione originale della prima strofa egli sbagliò nel calcolare il numero delle battute necessarie per Ob a 165–166.

Le differenze più significative tra la prima stesura della prima strofa e la stesura definitiva sono le seguenti:

a) 127–129: la melodia dell'Ob era differente.

b) 145–149: il passaggio era più corto di una battuta, ed era interamente cantato da Vio, senza interventi dell'Ob.

c) 151: il passaggio era scritto per Vio con un'armatura di chiave di tre diesis, ma V eliminò l'armatura prima di scrivere la seconda strofa. In nessun punto egli annullò esplicitamente i tre diesis. Questa edizione annota il ritorno a La minore dopo 163.

d) 154–156: V alterò la linea melodica nella prima fase della composizione, prima di scrivere la seconda strofa, poi la cambiò di nuovo (in entrambe le strofe) per ottenere la versione definitiva.

e) 158–160: in origine il passaggio era interamente cantato da Vio, senza interventi dell'Ob.

f) 164: il *la^d* di Vio aveva un trillo che V eliminò prima di scrivere la seconda strofa.

Dopo aver eseguito le correzioni alla prima strofa a 151 (eliminando i tre diesis in chiave

per Vio), a 154–156 (scrivendo una versione intermedia) e a 164 (eliminando il trillo), V scrisse per intero la seconda strofa. Contemporaneamente inserì 166 dividendo in due battute l'originale 165, copiando la melodia originale di 127–129, Ob, a 165–167 (ora complete). Non inserì una nuova armatura di chiave a 189 (parallela a 151), ma l'uso che fece delle alterazioni a 189–201 è abbastanza incoerente. Le sue intenzioni sono però sempre chiare.

Dopo aver scritto entrambe le strofe in partitura scheletro, V apportò diverse ulteriori correzioni per ottenere la versione definitiva:

a) 127–129 e 165–167: V corresse la parte di Ob secondo la versione definitiva.

b) 145–149 e 183–187: in origine più corti di una battuta, questi passaggi erano cantati interamente da Vio, senza interventi di Ob. V li corresse in due stadi:

I) Per ridurre il carico di Vio, fece alternare la voce e Ob nell'esposizione di questa figurazione. È notevole che in questa versione egli non scrisse realmente la parte di Ob a 145–149, ma la struttura della frase è chiaramente pensata in funzione degli interventi di Ob.

II) Avendo deciso che la versione che ne risultava era asimmetrica, V regolarizzò il passaggio aggiungendo un'altra battuta, come nella versione finale. A 145–149 questa operazione fu alquanto complessa (vedi il facsimile del f. 241^r nell'Introduzione alla partitura, Tav. 5). Dopo diverse confuse correzioni nella linea vocale, V aggiunse un'altra battuta (la 149 definitiva) prolungando i pentagrammi sul margine sinistro dopo 148. La parte di Ob riflette questa versione definitiva. Gli stessi cambiamenti furono effettuati, con minore confusione, nella seconda strofa, alle equivalenti di 183–187, dove V creò 184–185 dividendo in due una sola battuta.

c) 154–156 e 192–194: partendo dalla stesura intermedia (presente in entrambe le strofe), V corresse la parte vocale delle due strofe per ottenere la versione definitiva.

d) 158–160 e 195–197: in origine il passaggio era cantato interamente da Vio, senza interventi di Ob. Per ridurre il carico di Vio, V fece alternare la voce con Ob.

e) 203–204: da ultimo, forse durante la fase dell'orchestrazione, a Venezia, V divise in due l'originale battuta conclusiva.

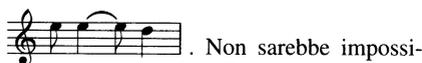
È probabile che anche i segni dinamici, espressivi e di articolazione siano stati scritti in diverse fasi. Poiché è però impossibile fare ipotesi sull'effettiva cronologia di questi segni, **WGV** li accetta come parte di tutti gli stadi della composizione.

Note critiche

127 Vio A: Nella versione originale la seconda sillaba di “[mor]-ta” cadeva sul terzo tempo di 126 (Vedi Nota 125–126 al N. 8), e quindi Vio non cantava a 127.

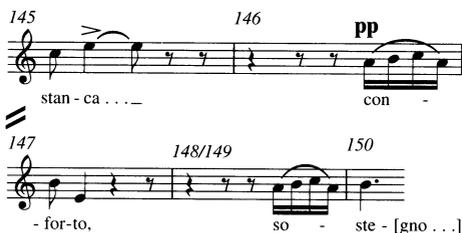
127 Ob A: La battuta comincia con una pausa di semiminima e una di croma, come se la melodia dovesse iniziare al quarto tempo. Tuttavia, la notazione a 127 e 165 da una parte, l'Abbozzo (dove la melodia è notata in $\frac{3}{8}$) dall'altra, suggeriscono che il *fa*⁴ al terzo tempo era presente già nella versione più antica, così che la pausa di semiminima deve essere sostituita da una pausa di croma.

144 Vio A: È visibile una stesura anteriore, che sembra più un errore che una prima versione:



bile adattare alle note il testo “a-ni-ma”, ma sembra più probabile che V, dopo il battere, abbia anticipato per errore il materiale melodico di 145.

145–149 Vio A: Come risulta dalla precedente discussione, questo passaggio era in origine più corto di una battuta rispetto alla versione definitiva. Prima di arrivare alla versione finale, V alterò le quattro battute originali per offrire una pausa di riposo a Vio. La linea vocale era la seguente:



In questa fase la parte di Ob non fu scritta esplicitamente, ma sembra chiaro che V intendeva

che Ob riprendesse la linea melodica dal secondo tempo di 145 al quarto di 146, e poi ancora dal quinto tempo di 147 al terzo di 148/149:



151–163 Vio A: V eliminò l'armatura di chiave di tre diesis a Vio prima di scrivere la seconda strofa, dove tale cambiamento non fu mai fatto. Dopo aver eraso le alterazioni in chiave egli annotò la parte a 151–163 con una serie di diesis e di bequadri (ma non sempre in modo coerente). Poiché in nessun caso i cambiamenti hanno un significato che va al di là di quello puramente grafico, **WGV** modifica le alterazioni dove necessario senza differenziazione tipografica.

154–156 Vio A: Prima di scrivere la seconda strofa V corresse queste battute:



La seconda strofa fu scritta nella partitura schietto direttamente in questa versione intermedia (192–194); successivamente, quando lavorò alla versione definitiva, V apportò l'ultima correzione ad entrambe le strofe.

Nella trascrizione di Hepokoski (“Genre and content in mid-century Verdi”), l'ultima nota di 154 nella versione intermedia è *fa*^{#3}, come nella prima: il *do*^{#4} apparterebbe solo alla versione definitiva. Tuttavia nella battuta parallela della seconda strofa (192), dove V scrisse in origine la versione intermedia, Hepokoski legge la nota come *re*⁴. In realtà in questo punto, sotto il *do*^{#4} definitivo, è visibile una nota precedente, che sembra però più sul quarto spazio (*do*^{#4}) che sul quinto rigo (*re*⁴). **WGV** non vede ragione per supporre che le due strofe differissero in questo punto, e perciò accetta il *do*^{#4} come

livello intermedio a 154, che V copiò nella seconda strofa a 192.

159-160 Vio A: Si noti che V sostituì qui con “mori” la parola “fini” di VE⁵³, che egli usò nel resto della sezione.

164 Vio A: V erase il trillo prima di scrivere la seconda strofa (202), dove esso non compare. Non è chiaro quando aggiunse la frase “un filo di voce” a 164.

165-166 Vio, Cb A: Come detto sopra, nella partitura scheletro scritta in origine da V, in cui questa battuta non esisteva, egli omise per er-

rore 166 nella parte di Vio. Il fatto che una correzione simile non si trovi in Cb suggerisce che V aveva scritto la parte di Vio ma non quella di Cb.

183-187 Vio A: Per una stesura intermedia vedi Nota 145-149. A 183-187 il testo della versione intermedia era “non cro-ce” a 184/185-186, e “non fior” a 187-188. Per ottenere la versione definitiva, V creò due battute (184 e 185) da una (184/185).

191 Vio A: V aveva ripetuto le note di 190 al quinto e sesto tempo, poi corresse l'errore.

Appendice 2 (Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1853)

Sezioni e numeri appartenenti alla prima versione e modificati nel 1854

Le circostanze che indussero Verdi a modificare cinque numeri della versione originale (1853) de *La traviata* per le rappresentazioni del 1854 al Teatro S. Benedetto di Venezia sono state ampiamente discusse nell'Introduzione alla partitura. In questa Appendice viene presentata la versione originale dei cinque numeri modificati.

Solo in un caso i cambiamenti furono così estesi da giustificare la pubblicazione dell'intero numero nella versione del 1853: la Scena e Duetto per Violetta e Germont (N. 5a), in cui la revisione riguardò quasi tutte le sezioni. In altri tre casi, in cui i cambiamenti furono apportati nell'ultima parte del brano, **WGV** presenta la versione del 1853 dal punto in cui **V** cominciò a introdurre modificazioni significative fino alla fine del numero:

N. 6a (Scena Violetta ed Aria Germont): **WGV** pubblica l'intera cabaletta;

N. 10a (Duetto per Violetta e Alfredo): **WGV** pubblica l'intero tempo di mezzo e la cabaletta;

N. 11a (Finale Ultimo): **WGV** pubblica la sezione conclusiva.

Cambiamenti minori all'inizio del N. 11a, riguardanti la tessitura di Germont, sono stati segnalati in note a piè di pagina all'edizione del N. 11 (vedi batt. 9 e 24).

Nel caso del N. 7a (Finale Secondo), **WGV** presenta le due ampie sezioni modificate nel 1854 (501a–606a e 688a–752a), ma non ritiene di dover ripubblicare le battute intermedie rimaste inalterate (607–687), contenenti gli insulti di Alfredo a Violetta (“Ogni suo aver tal femmina”) e l'inorridita reazione corale (“Oh infamia orribile”).

Per preparare la revisione **V** tornò al manoscritto autografo del 1853. Quando possibile introdusse i cambiamenti sovrappoendoli direttamente alla versione primitiva, creando un palinsesto. Quando le revisioni erano più estese

sostituì invece con pagine nuove quelle originali, che furono rimosse dal manoscritto e non sembrano essere sopravvissute, neppure nella collezione di Villa Verdi di S. Agata.

Quando sono sopravvissute pagine autografe del 1853, **WGV** usa le fonti secondarie solo come ausilio alla decifrazione del palinsesto: l'autografo (**A**) resta la fonte principale. Per i passaggi rimossi da **A** nel 1854, **WGV** utilizza come fonte primaria l'unica partitura completa conosciuta della versione originale de *La traviata* (**I-Vt**), fatta all'epoca della prima del 1853 al Teatro La Fenice. Il suo testo è stato confrontato con diverse edizioni dello spartito che conservano sezioni della versione del 1853, in particolare **pvRI**¹ ma anche tre fonti derivate da esso: **pvBL**, **pvCL** e **pvPA**. Dalle copie esaminate di questi spartiti risulta che:

- la versione del 1853 dei Nn. 5, 10 e 11 è presente in tutte e quattro le fonti;
- la versione del 1853 del N. 6 è presente solo in **pvRI**, **pvBL** e **pvCL** (non si può comunque escludere che siano esistite, ed esistano forse ancora, copie di **pvPA** comprendenti la versione originale del N. 6);
- nessuno spartito conserva la versione del 1853 del N. 7.

Quando sopravvive l'autografo del 1853, le Note critiche non elencano i molti errori presenti nelle fonti secondarie. Tuttavia lo studio di tali errori è stato di importanza fondamentale per sviluppare strumenti d'interpretazione delle lezioni errate delle fonti secondarie laddove invece l'autografo del 1853 è mancante.

Le fonti che permettono una ricostruzione della versione del 1853 sono ampiamente descritte nella prima sezione, Fonti, di questo Commento critico.

N. 5a. Scena [e] Duetto [Violetta e Germont]

Il N. 5a è pubblicato per intero in questa edizione, ma le seguenti Note riguardano solo i luoghi in cui la versione del 1853 differisce dalla versione definitiva del 1854. Per le Note riguardanti le sezioni rimaste inalterate, si veda il Commento critico al N. 5.

Fonti

A: ff. 93–130^v

Per una descrizione completa di questa fonte, vedi il Commento critico al N. 5.

In tre luoghi V rimosse nel 1854 pagine dal manoscritto del 1853:

Fogli sostituiti nel 1854	Battute mancanti della versione del 1853
f. 100	68a–76a
ff. 104–109	102a–170a
ff. 114–121	212a–295a

In questa edizione **A** è la fonte principale per le seguenti sezioni del N. 5a, anche quando la sua lettura è resa difficile dai cambiamenti del 1854, e deve perciò essere confermata dalle fonti secondarie: 1a–67a, 77a–101a, 171a–211a, 296a–402a. Dove l'autografo del 1853 manca del tutto (68a–76a, 102a–170, 212a–295a) la fonte principale è **I-Vt**, il cui testo è stato confrontato con quello degli spartiti, e in particolare con quello della revisione del 1854 in **A**, che spesso aiuta a chiarire l'ipotetica notazione delle pagine autografe eliminate.

I-Vt: ff. 115–153

Il manoscritto è formato da tre fascicoli di sei bifolii (numerati “13”, “14” e “15”), più un fascicolo conclusivo (“16”) comprendente un bifoglio con un foglio singolo inserito. Esso conserva l'intera Scena e Duetto per Violetta e Germont nella versione del 1853, ed è l'unica fonte superstita della partitura orchestrale delle battute 68a–76a, 102a–170a e 212a–295a.

Note critiche

69a Vio **I-Vt:** Il segno sopra la prima nota sembra un > grande piuttosto che una >>. Tuttavia **WGV**, seguendo gli spartiti, lo interpreta come >>, lettura confermata dal segno usato da V in **A** (1854).

71a Ger **I-Vt:** La penultima nota è una croma, forse seguita da un punto, lettura erronea della semicroma presente negli spartiti e confermata da **A** (1854).

74a Vio **I-Vt:** Il re^{\flat} ha un \flat . **WGV** accoglie, ritenendolo musicalmente più plausibile, il \flat degli spartiti.

81a Ger **I-Vt:** Il copista della fonte tracciò una legatura sopra le tre note. **WGV** non tiene conto di questo segno, che non si trova negli spartiti e che non fu mai presente in **A**. Questi interventi del copista non saranno normalmente segnalati in queste Note critiche, né in note a piè di pagina nella partitura.

82a–83a, 90a, 94a, 96a Ger **I-Vt:** La linea melodica originale, modificata da V nel 1854, può essere ricostruita da **A**; la lettura è confermata da **I-Vt** e dagli spartiti.

94a Ger **A, I-Vt:** Il secondo tempo non ha il ritmo puntato in **I-Vt** e negli spartiti, a differenza della parallela 96a e della revisione del 1854. Poiché le raschiature in **A** non permettono di ricostruire con certezza il ritmo originale, **WGV** accetta la lettura concorde delle fonti secondarie.

101a **A:** La battuta fu cancellata nel 1854, quando furono rimossi i fogli contenenti 102a–170a, tuttavia il testo è sufficientemente chiaro per utilizzare **A** come fonte primaria.

101a–110a Fg, Cor **A, I-Vt:** I gruppi di tre crome in **A** a 101a e in **I-Vt** a 102a–110a sono abbreviati come semiminime puntate con un taglio al gambo. Dato il contesto orchestrale, **WGV** preferisce sciogliere le abbreviazioni.

104a Vio **I-Vt:** Manca la parola “da”, certamente per un errore del copista. Essa compare negli spartiti, e anche in **A** (1854).

105a Vio **pvRI¹:** In questo e negli altri spartiti l'ultima nota della battuta è do^{\flat} , che seconda la linea melodica di VI I, mentre **I-Vt** ha sib^{\flat} . Il fatto che V sia restato sul sib^{\flat} in **A** (1854), dove la situazione musicale è identica a quella del 1853, suggerisce che sib^{\flat} era anche la versione originale.

109a Vio **pvRI¹:** In questo e negli altri spartiti la prima nota è re^{\flat} , mentre **I-Vt** ha re^{\natural} . V scrisse re^{\natural} in **A** (1854), dove la situazione musicale è identica a quella del 1853; ciò suggerisce che questa era anche la versione originale.

111a–114a **I-Vt:** A 111a, ultima battuta di un verso, c'è una << sopra VI I (Fl, Cl derivati da VI I), che inizia dalla seconda nota e continua fino alla fine della battuta. Una << simile si trova sopra VI I (Fl, Cl derivati da VI I) a 113a, ma essa continua fino a 114a, dove il copista ha scritto anche “cres.”. Sotto Cb vi è una << che inizia a metà di 112a e si conclude all'inizio di 115a, con in più la parola “cres.” a 114a. Nell'interpretare questi segni, **WGV** tiene conto della lettura degli spartiti, che estendono la << da 111a a 112a, ma segue **I-Vt** nel prolungare la << che inizia a 113a fino al battere di 115a.

113a–116a Ger **VE⁵³:** “È duopo!”.

113a–119a Vio **VE⁵³:** “No . . . giammai.”.

115a Cimb **I-Vt:** La prima nota è sol^{\flat} , evidente errore per il corretto fa^{\flat} , presente a 116a e adottato da **WGV**.

115a Cb (Vc = Cb) **I-Vt: ff** / Dato il **f** a 117a, **WGV** preferisce mantenere il livello al **f** di Ott e VI I (Fl = VI I), anche se gli spartiti hanno a 115a **ff**, che resta valido fino a 118a.

116a Cb (Vc = Cb) **I-Vt:** Al quarto tempo c'è una pausa di semiminima, un evidente errore che **WGV** corregge senza differenziazione tipografica.

123a Vio **I-Vt:**  / Il ritmo puntato non è presente negli spartiti, che hanno tutti due semicrome come **A** (1854), dove la situazione musicale è identica a quella del 1853. Poiché questa figura puntata sarebbe di esecuzione estremamente difficile, **WGV** la considera un errore del copista, e segue la lezione degli spartiti.

124a VI II, **I-Vt:** Il *fa*² al quarto tempo di 124a (125a = 124a), che provoca ottave parallele con Cb (Vc = Cb), doveva essere presente in **A** (1853), poiché la nota è usata anche negli spartiti, che modificano la parte pianistica di 124a–125a rispetto a 120a–121a. Pur preferendo la lezione di **A** (1854), in cui 124a–125a corrispondono a 120a–121a, **WGV** riproduce il *fa*² delle fonti del 1853.

130a Vio **Fonti:** In **A** (1854) la prima nota della battuta è *sol*³, che interrompe la serie delle appoggiature. Che questa fosse l'intenzione di **V** già nel 1853 risulta da **I-Vt**, che ha la stessa versione (l'Abbozzo è in questo punto un po' diverso, ma la sua versione suggerisce un effetto simile). È pure notevole che sia in **A** sia in **I-Vt** la sequela di legature si interrompa qui. **RI**¹ e **pvRI**¹ (e da quest'ultimo tutti gli spartiti successivi) trasformano la nota in *lab*³, che da essi è entrato nella tradizione esecutiva. Questo errore riduce a un modello uniforme l'assai più interessante idea musicale di **V**.

130a–131a Vio **VE**⁵³: tutto *io troverò? . . .*

142a Vio **I-Vt:** Oltre alla legatura che comprende l'intera battuta, c'è una seconda legatura che unisce le prime due note. Essa manca negli spartiti, e **WGV** la sopprime.

145a–147a Vio **VE**⁵³: "che morir preferirò".

146a Fg II, Cb **Fonti:** Sia **I-Vt** sia **pvRI**¹ e **pvBL** non hanno il \sharp prima del *fa*², alterazione richiesta dall'armonia e presente in **pvCL** e **pvPA**.

151a Tr **I-Vt:** Prima del *si*² scritto (effetto: *re*³) c'è un *b*; si tratta di un errore in quanto l'alterazione non è richiesta dall'armonia.

155a–157a Vio **I-Vt:** La notazione suggerisce

che la sillaba all'inizio di 155a debba essere prolungata fino all'inizio di 157a. Invece gli spartiti ripetono altre due volte le parole "che a morir", una declamazione improbabile data la tessitura acutissima del passaggio. **WGV** segue la lezione di **I-Vt**.

162a Tr **WGV:** Il cambiamento di trasposizione anticipa l'esplicita indicazione di **I-Vt** a 213a.

166a–169a Ger **VE**⁵³: "Ma pur tranquilla *udite . . .*".

210a Ger **I-Vt:** La linea melodica originale, modificata da **V** nel 1854, può essere ricostruita da **A**; la lettura è confermata da **I-Vt** e dagli spartiti.

213a Vio **I-Vt:** L'indicazione "con estremo dolore", presente in **A** (1854), non compare in **VE**⁵³. In **I-Vt** il copista ha scritto solo "con dolore"; **WGV** aggiunge la parola "estremo", come in **pvRI**¹ e negli altri spartiti.

213a Orch **WGV:** In mancanza di un'indicazione dinamica nelle fonti del 1853, **WGV** suggerisce [*ppp*], il livello dinamico indicato da **V** per VI I in **A** (1854).

215a Vio **I-Vt:** "che un" / **WGV** segue la lezione di **VE**⁵³, "ch'è un", confermata da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti. Si noti però che **V** fece lo stesso errore nel N. 5 (vedi Nota 214–215).

215a, 216a Cb (Vc = Cb) **I-Vt:** Al secondo tempo di entrambe le battute c'è una croma seguita da pausa di croma. **WGV** dimezza il valore delle note, come a 213a–214a ecc.

219a VI I (Fl, Ob = VI I) **I-Vt:** La prima nota ha un > / **WGV** lo cambia in \wedge , come nelle parallele 213a e 214a.

225a, 226a Fg, VI I (Fl, Ob, Cl = VI I) **I-Vt:**

 / Il ritmo è differente non solo rispetto alle analoghe 221a e 222a, ma anche alla parte parallela di Vio. **pvRI**¹ e gli altri spartiti hanno il ritmo adottato da **WGV**.

228a Vio **WGV:** Il (*p*), mancante in **I-Vt**, deriva da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti.

228a VI I (Fl = VI I) **I-Vt:** L'indicazione "cres." è scritta verso la fine della battuta. **WGV** la sposta all'inizio, in corrispondenza con la \ll di **Vle**.

230a–232a Cb (Vc = Cb) **I-Vt:** L'indicazione "arco" è scritta due volte, all'inizio di 230a e alla seconda nota di 232a. A prima vista la seconda posizione sembra più corretta, perché solo qui si interrompe il disegno di

semicrome delle battute precedenti. Tuttavia il cambiamento a 230a è giustificato dall'incremento di sonorità generale e in particolare dall'aggiunta del Cimb al basso. La doppia indicazione era certamente presente in **A** (1853), dove **V**, nello stendere la partitura scheletro, dovette scrivere dapprima "arco" a 232a; più tardi, in fase di orchestrazione, spostò l'indicazione a 230a, senza cancellare quanto aveva già scritto.

234a Vio **pvRI**¹: "a Germont singhiozzando" (presente anche negli spartiti) / La didascalia di **VE**⁵³, adottata da **WGV**, dice: "a Germont piangendo"; in **I-Vt** e in **A** (1854) non vi sono indicazioni, ma non si può escludere che la didascalia di **pvRI**¹ derivi dalle pagine eliminate dell'autografo del 1853.

234a Tr **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa l'esplicita indicazione di **I-Vt** a 310a (e di **A** a 310).

235a Vio **VE**⁵³: "giovane" / La forma "giovane" compare in **I-Vt** a 235a e anche alla ripetizione di 263a.

238a Vio **VE**⁵³: "ch'avvi" / La forma "che avvi" compare in **I-Vt** a 238a e anche alla ripetizione di 266a.

246a Vio **I-Vt**: La \supseteq comprende solo la seconda metà della battuta. **WGV** la estende all'intera battuta, pur tenuto conto di **pvRI**¹ e degli altri spartiti, che hanno la \supseteq solo sulla prima metà della battuta.

249a-288 Ger **VE**⁵³: Tra il testo composto da **V** e quello del libretto vi sono numerose piccole differenze. Questo è il testo stampato, in doppi quintari:

Sì piangi, o misera . . . – supremo, il veggo,
È il sacrificio – ch'or io ti chieggo . . .
Sento nell'anima – già le tue pene . . .
Coraggio . . . e il nobile – cor vincerà.

250a VI I, VI II **I-Vt**: **WGV** interpreta il **p**, che si trova sopra il rigo di VI I, come relativo a VI II.

253a Ob **I-Vt**: La parte è scritta per errore sul pentagramma di **Cl**.

254a, 265a Ger **I-Vt**: Le legature nella seconda metà delle due battute cominciano al terzo ottavo, come pure le \supseteq ; **WGV** le fa iniziare, più logicamente, dal quarto ottavo.

260a-261a Ob, **Cl** **I-Vt**: Le due parti furono scritte su pentagrammi invertiti, indi l'errore fu rimediato dal copista riscrivendo i nomi degli strumenti.

261a Cor I **I-Vt**: È visibile una legatura di valore che si estende oltre la stanghetta sul margine destro (261a è l'ultima battuta di un recto), ma a 262a non vi è una legatura corrispondente (vedi Nota 262a-276a).

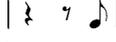
262a-276a **I-Vt**: Il copista, certamente riproducendo **A** (1853), scrisse per esteso solo le parti vocali, **Vc** e **Cb**. Per le altre parti indicò "Dall'A. al B." (= 234a-248a)

262a-263a Vio **I-Vt**: Su queste battute non c'è legatura, però ce n'è una sulle analoghe 264a-265a, che **WGV** estende alle precedenti (**I-Vt** ha anche una legatura solo su 264a, che **WGV** sopprime). La legatura a 262a-263a è presente in **pvRI**¹ e negli spartiti derivati, probabilmente pure per estensione. Queste fonti estendono la legatura anche a 266a-267a, ma **WGV** preferisce seguire la lezione di **I-Vt**, che ha una legatura solo su 267a.

268a Vio **I-Vt**: La legatura continua fino all'inizio di 269a, ma **WGV** la limita a 268a.

271a Ger **I-Vt**: Le note del quarto e quinto ottavo sono collegate, ma la declamazione del testo richiede che siano separate, come in **A** (1854). Per conservare il tratto di collegamento, **pvRI**¹ colloca la seconda sillaba di [sen]-to sotto il quarto e quinto ottavo, nonostante la legatura di valore che unisce il *sol*^{#2} alla nota precedente.

277a **Vc, Cb** **I-Vt**: "arco" / L'indicazione è corretta per **Vc** (che nelle battute precedenti suonava pizzicato), ma non ha senso per **Cb**, che suonava già con l'arco. **WGV** sopprime l'indicazione di **Cb**.

278a Vio **I-Vt**:  / In **pvRI**¹ e negli altri spartiti la nota è una semiminima puntata, come in **A** (1854). Questo emendamento di 278 corrisponde inoltre alla lezione di **I-Vt** alla parallela 282a.

278a-280a, 282a-284a Vio **WGV**: I segni dinamici, nessuno dei quali è presente in **I-Vt**, derivano, direttamente o per estensione, da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti. Indicazioni simili sono presenti in **A** (1854).

279a VI I (Fl = 8^a VI I, Ob = VI I), **Cb** **I-Vt**: Sia VI I sia **Cb** hanno **f** all'inizio di 279a, come pure Cor III; ma, mentre Cor III entra a questo punto, le altre parti hanno già raggiunto il **f** al quarto ottavo di 278a. **WGV** sopprime perciò la ripetizione del segno all'inizio di 279a. A VI I il **f** è seguito da \ll nella prima metà della battuta, e da \supseteq nella seconda metà, unici altri

segni dinamici nella battuta. Seguendo il modello della versione del 1854 (gli spartiti del 1853 non danno aiuto), **WGV** omette la \llcorner a 279 e inizia la \lrcorner al battere.

Questa decisione può essere rafforzata dalla ripetizione di 281a–284a, dove, sopra Cb (l'unica parte scritta per esteso), il copista tracciò una \llcorner dal quarto ottavo di 282a alla fine della battuta, e una \lrcorner all'inizio di 283 (oltre alla \llcorner a 281a–282a sotto Cb, riprodotta in **WGV**).

280a VI I (Ob = VI I) **WGV**: In **I-Vt** non ci sono legature per questa parte, ma una legatura è presente in **pvRI**¹ e negli altri spartiti. Data la presenza di una legatura simile in **A** (1854) e la sua importanza nel contesto musicale, **WGV** riprende il segno dagli spartiti.

281a–284a **I-Vt**: Il copista, di certo seguendo il manoscritto autografo del 1853, scrisse solo accenni delle linee vocali e Cb per intero, e inoltre le note di risoluzione di Ob, VI I e Vc all'inizio di 281a. Il resto delle parti vocali e strumentali ripete 277a–280a, con le battute corrispondenti numerate da "1" a "4". Il \natural mancante a Ger all'inizio di 281a è ripreso da **pvRI**¹.

285a Ger **I-Vt**: La seconda nota è *sol*^{#2}, certamente un errore; **WGV** corregge in *si*³, come in **pvRI**¹ e negli spartiti derivati, e per analogia con **A** (1854).

285a Ob **I-Vt**: In questa battuta, la prima dopo una sezione non notata per esteso (vedi Nota 281a–284a), c'è una pausa d'intero. **WGV** la sostituisce con la risoluzione appropriata (senza differenziazione tipografica) sul modello di VI I, come fece V nel passaggio corrispondente in **A** (1854).

287a Vio **I-Vt**: In origine il copista aveva collegato le note dalla quarta alla nona (a partire dalle tre crome collegate su "[mor]-rà", poi scrisse codette separate per le note dalla settima alla nona, come richiesto dalla declamazione; **WGV** adotta la versione corretta, presente in **pvRI**¹ e negli altri spartiti.

289a Cor I, II, Cor III, IV **WGV**: Il cambiamento di trasposizione anticipa l'esplicita indicazione di **I-Vt** a 310a (e di **A** a 310).

290a Vio **VE**⁵³: "Or imponete".

290a Archi **WGV**: L'indicazione dinamica (*p*), assente in **I-Vt**, deriva da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti.

292a–295a Vle **I-Vt**: "col Basso".

296a–319a **A**: In origine questo passaggio continuava con l'armatura di quattro diesis. Nella re-

visione del 1854 V tornò a un'armatura senza alterazioni in chiave a 296, e modificò di conseguenza le alterazioni che aveva scritto nel 1853 (vedi Nota 296–319 al N. 5). **WGV** presenta il N. 5a com'era notato in origine in **A**, usando **I-Vt**, **pvRI**¹ e gli altri spartiti come ausilio per decifrare lo strato più antico del palinsesto.

333a Ger **A**, **I-Vt**: La linea melodica originale, modificata da V nel 1854, può essere ricostruita da **A**; la lettura è confermata da **I-Vt** e da tutti gli spartiti.

345a–349a Vio **A**: Dopo 345a vi sono altre due battute della versione 1853, che V eliminò nel 1854 con una pesante cancellatura. Durante tale revisione egli modificò il testo di 346 sostituendo le ultime due sillabe di "[al]-lora" con "[a]-more . . .". Inoltre egli modificò la linea vocale a 347 (349a nella versione originale). Vedi Nota 345–347 al N. 5.

351a **A**: Nel 1854 V aggiunse in questa battuta una parte di accompagnamento per gli archi, e l'indicazione "sempre più animando". Vedi Nota 349 al N. 5.

N. 6a. Scena Violetta ed Aria Germont

L'unica sezione del N. 6a modificata nel 1854 fu la cabaletta originale dell'Aria Germont (234a–288a, corrispondente a 234–284 della versione definitiva). Per le Note relative alle parti rimaste inalterate nel 1854, si veda il Commento critico al N. 6. Per facilitarne l'uso, questa edizione della cabaletta del N. 6a comprende anche la sezione conclusiva dell'Aria, 289a–314a, che non fu modificata nel 1854.

Fonti

A: ff. 152–158^v

Per una descrizione completa di questa fonte si veda il Commento critico al N. 6.

Nel 1854 V eliminò tre fogli dal manoscritto del 1853:

Fogli sostituiti nel 1854	Battute mancanti della versione del 1853
ff. 153–155	241a–264a

Inoltre 273a–288a, ripetizione parziale del tema della cabaletta, che non furono scritte per esteso né nel 1853 né nel 1854, devono essere derivate da 248a–263a.

In questa edizione **A** è la fonte principale per le seguenti sezioni della cabaletta del N. 6a,

anche quando la sua lettura è resa difficile dai cambiamenti del 1854, e deve essere perciò essere confermata dalle fonti secondarie: 234a–240a, 265a–272a, 289a–314a. Dove l'autografo del 1853 manca del tutto (241a–264a e la parziale ripetizione a 273a–288a) la fonte principale è **I-Vt**, il cui testo è stato confrontato con quello degli spartiti, e in particolare con quello della revisione del 1854 in **A**, che spesso aiuta a chiarire l'ipotetica notazione delle pagine autografe eliminate.

I-Vt: ff. 154–183

Il manoscritto è formato da tre fascicoli: uno di cinque bifolii (numerato "17"), uno di quattro bifolii ("18") con un foglio singolo (f. 168) inserito tra il secondo e il terzo, e uno di cinque bifolii ("19") con un foglio singolo inserito al centro del fascicolo (f. 178). Il manoscritto conserva per intero la versione del 1853 della Scena Violetta ed Aria Germont, ed è l'unica fonte superstita per la partitura orchestrale delle batt. 241a–264a (e delle derivate 273a–288a).

Note critiche

240a Ger **I-Vt**: Mancano sia la \llcorner sia la legatura presenti in **A**. Poiché esse sono presenti in **pvRI**¹, è improbabile che siano state aggiunte solo nel 1854; la loro mancanza deve attribuirsi a una svista del copista.

241a Ger **I-Vt**: Non c'è > sulla seconda nota. La presenza di un accento nelle analoghe 245a e 253a giustifica l'estensione del segno a 241a, dove in effetti lo stampa **pvRI**¹. L'accento è presente anche in **A** (1854).

242a VI II, Vle **I-Vt**: In VI II 242a = "Z" di 241a, mentre in Vle 242a (come 240a e 241a) continua ad essere derivata da 239a. L'esplicito cambiamento di notazione a Vc (come pure la riduzione pianistica di **pvRI**¹) suggerisce però che la lezione di VI II e Vle è sbagliata. **WGV** segue il suggerimento di **A** (1854), introducendo una pausa di croma all'inizio del terzo tempo. È probabile che il copista di **I-Vt**, che spesso introduceva quante più abbreviazioni fosse possibile, abbia semplicemente sbagliato a leggere il manoscritto autografo originale.

244a Ger **I-Vt**: La legatura comincia dalla prima croma del secondo tempo (come in **A** a 240a — vedi Nota 240 al N. 6). Sebbene la legatura si trovi in questa forma anche in **pvRI**¹, **WGV** preferisce seguire la declamazione e fa

iniziare la legatura di 244a dalla seconda croma del secondo tempo, dove si trova anche in **A** (1854) a 244.

244a, 248a, 250a VI I (Fl = 8^a VI I, Cl = VI I) **I-Vt**: C'è un punto di staccato anche sulla croma del secondo tempo. **WGV** lo sopprime, come in tutti gli altri modelli di questa figura.

246a–247a Ger **VE**⁵³: "tal gioia non niegar".

251a Orch **I-Vt**: La disposizione delle pause adottata da **WGV**, che corrisponde esattamente alla linea vocale, si trova a VI I (Fl = VI I). Le altre pause di **I-Vt** sono semplificate: a Cl, VI II e Vle il copista scrisse due pause di croma al secondo tempo, con una corona sulla seconda; a Ob una corona sulla prima metà della battuta, senza pause; a Cor III, Vc, e Cb una pausa di semiminima e una di minima dal secondo al quarto tempo, con una corona sul secondo tempo.

251a Ger **I-Vt**: L'ultima nota è la^2 , invece del sol^2 che si trova sia in **pvRI**¹ sia in **A** (1854). Il copista fece lo stesso errore a 239a, per cui sopravvive però l'autografo di V del 1853, e il sol^2 è perfettamente chiaro. La nota corretta è presente in **I-Vt** a 243a.

254a Ger **Fonti**: La terzultima nota in **pvRI**¹ è fa^2 , lezione ripetuta a 279a. Questa nota compariva anche in **I-Vt** a 254a, ma fu poi corretta in la^2 (**pvCL** dà quest'ultima versione), che è accettato da **WGV**.

256a, 257a Ger **I-Vt**: Il copista scrisse legature piuttosto sovrabbondanti, prolungando quella di 256a fin oltre la stanghetta di 256a/257a, e iniziando quella di 257a tra la prima e la seconda nota del secondo tempo. **WGV** limita le legature alle ultime cinque crome di ciascuna battuta, in corrispondenza dei punti di staccato, come a 255a.

273a–288a **A**: V non ha scritto stanghette di battuta, ma si è limitato a indicare "Dal A. al B." (= 248a–263a), che vale sia per la versione del 1853 sia per quella del 1854, sebbene si riferisca a due diverse versioni della cabaletta.

N. 7a. Finale Secondo

Solo due sezioni del N. 7 erano diverse nel 1853: l'Allegro agitato assai vivo (501–606), in cui V introdusse importanti cambiamenti nell'accompagnamento orchestrale a 522–586, e il Largo conclusivo (688–748), in cui egli apportò molti singoli cambiamenti alle linee vocali originali, in particolare di Germont e Vio-

letta, e trasformò la frase cadenzante principale (724a–742a, che divengono 724–738). Per le Note relative alle parti rimaste inalterate nel 1854, si veda il Commento critico al N. 7. Per facilitare l'uso della versione del 1853, **WGV** pubblica queste sezioni nella loro interezza.

*I. La versione originale delle battute
501–606 (501a–606a)*

Fonti

A: ff. 201^v–211^v

Per una descrizione completa di questa fonte si veda il Commento critico al N. 7.

Nel 1854 V eliminò tre fogli dal manoscritto del 1853:

Fogli sostituiti nel 1854	Battute mancanti della versione del 1853
ff. 204–209	524a–585a

In questa edizione **A** è la fonte principale per le seguenti sezioni dell'Allegro agitato assai vivo del N. 7a, anche quando la sua lettura è resa difficile dai cambiamenti del 1854, e deve essere perciò essere confermata dalle fonti secondarie: 501a–523a, 586a–606a. Dove l'autografo del 1853 manca del tutto (524a–585a), la fonte principale è **I-Vt**, il cui testo è stata confrontato con quello della revisione del 1854 in **A**, che spesso aiuta a chiarire l'ipotetica notazione delle pagine autografe eliminate. La versione originale del N. 7 non è mai stata pubblicata in riduzione per canto e pianoforte.

I-Vt: ff. 225^v–235^v

Questa sezione cade tra due fascicoli del manoscritto: uno di cinque bifolii (numerato "24"), che va da f. 223 al f. 232, e uno di quattro bifolii ("25"), che va dal f. 233 al f. 240. Esso conserva per intero la versione del 1853 dell'Allegro agitato assai vivo, ed è l'unica fonte superstita per la partitura orchestrale delle batt. 524a–585a.

Note critiche

522a–523a Archi **A**, **I-Vt**: L'accompagnamento originale, modificato da V nel 1854, può essere ricostruito da **A**; la lettura è confermata da **I-Vt**.

527a Cb (Fg, Vc = Cb) **I-Vt**: Sul secondo tempo non c'è accento; **WGV** lo aggiunge sul

modello di **A** (1854), dove però ha la forma >. Vedi Nota 527 al N. 7.

527a, **531a** Cor III, IV **I-Vt**: Le semiminime hanno un doppio gambo, ma nelle battute precedenti c'è una sola semibreve. Poiché tali doppi gambi non si trovano in **A** (1854), **WGV** suggerisce che la nota sia suonata dal solo Cor III.

528a–530a **I-Vt**: Sono scritte le parti di Vio, Alf e Cb (Fg, Vc = Cb); le altre parti ripetono 524a–526a, segnate da "a" a "c".

537a–539a Alf **VE**⁵³: "È tra noi mortal quistione . . .".

564a–565a Alf **VE**⁵³: "i miei passi . . .".

569a–570a Vio **VE**⁵³: "ch'è infamato . . .".

572a–583a **VE**⁵³: Il testo del libretto contiene numerose varianti rispetto a quello musicato da V:

VIO. Di fuggirti un giuramento
Sacro io feci . . .

ALF. E chi, potea? . . .

VIO. Chi diritto pien ne avea.

ALF. Fu Douphol? . . .

VIO. (*con supremo sforzo*) Sì.

ALF. Dunque l'ami?

WGV conserva il testo di V, compreso "fea" (invece di "feci"), anche se questa variante deriva probabilmente da un equivoco sulla rima ("potea" rima con "avea", mentre "feci" è al centro di un ottonario diviso tra i due personaggi). In **A**, a 575–577, Alf = "A chi dillo? chi potea?". Non vi sono segni d'interpunzione dopo "A chi", e il punto interrogativo dopo "dillo" potrebbe non essere di mano di V. In entrambi i casi **WGV** adotta la punteggiatura di **RI**¹, anche se si tratta di una fonte del 1854.

575a–627a Cl **I-Vt**: A 575a il copista scrisse cinque bequadri, come se Cl in Sib avesse la stessa armatura di chiave delle altre parti, e omise di aggiungere i due diesis necessari alla trasposizione, scrivendoli prima delle singole note quando necessario. **WGV** adotta un'armatura di due diesis.

583a–584a Cb (Vc = Cb) **I-Vt**: Il copista usò il segno "∕" per la ripetizione di 582a. Lo scioglimento letterale dell'abbreviazione implicherebbe la ripetizione degli accenti all'inizio di ogni battuta, tuttavia **WGV** evita tali accenti, appropriati solo a 582 (in relazione all'accordo accentato).

586 (586a) VI I, VI II Vle **A**: V scrisse il segno "∕" per la ripetizione della battuta precedente. Il segno è valido per entrambe le versioni, 1853

e 1854, benché la battuta precedente sia nei due casi differente.

II. La versione originale del Largo
(688a–752a) [= N. 7, 688–748]

Fonti

A: ff. 217–223^v

Per una descrizione completa di questa fonte si veda il Commento critico al N. 7.

Nel 1854 V modificò molti singoli particolari nelle parti vocali e strumentali del suo manoscritto del 1853. Egli non rimosse da questo nessuna pagina, ma incollò un nuovo foglio sull'originale f. 222^r, così che le battute scritte su di esso (e la loro ripetizione) non sono più leggibili; prima di fare ciò cancellò queste battute.

Foglio ricoperto nel 1854	Battute mancanti della versione del 1853
f. 222 ^r	728a–731a, 737a–740a

In questa edizione **A** è la fonte principale per le seguenti sezioni del Largo del N. 7a, anche quando la sua lettura è resa difficile dai cambiamenti del 1854, e deve essere perciò essere confermata dalle fonti secondarie: 688a–727a, 732a–736a, 741a–752a. Dove l'autografo del 1853 manca del tutto (728a–731a, 737a–740a), la fonte principale è **I-Vt**, il cui testo è stato confrontato con quello della revisione del 1854 in **A**, che spesso aiuta a chiarire l'ipotetica notazione delle pagine autografe eliminate. La versione originale del N. 7 non è mai stata pubblicata in riduzione per canto e pianoforte.

I-Vt: ff. 225^v–235^v

Questa sezione occupa un fascicolo del manoscritto (numerato "26") formato da tre bifolii, con un foglio singolo (f. 246) inserito tra gli ultimi due fogli. Esso conserva per intero la versione del 1853 del Largo, ed è l'unica fonte accessibile per la partitura orchestrale delle battute 728a–731a e 737a–740a.

Note critiche

689a–690a, 694a, 696a Ger **A, I-Vt:** La linea melodica originale, modificata da V nel 1854, può essere ricostruita da **A**; la lettura è confermata da **I-Vt**.

697a Ger **I-Vt:** In questa battuta c'è una \llcorner , certamente una cattiva interpretazione

della sottolineatura dell'indicazione esecutiva "accelerando" in **A**.

704a–705a Bar **I-Vt:** Dopo aver scritto i primi due tempi di 704a correttamente, il copista scrisse ancora due *sol*² per le semicrome del terzo tempo, poi indicò "unis." Come se Bar dovesse raddoppiare la parte di Ger. Nonostante l'errore di lettura da **A** (dove Bar ha sempre una parte indipendente per le due battute), il copista di **I-Vt** continuò a scrivere il testo corretto per Bar.

706a–707a Vio **I-Vt:** L'indicazione dice solo "con voce debolissima". È possibile che V abbia aggiunto "e con passione" solo nel 1854, tuttavia **WGV** conserva l'indicazione completa.

712a–713a Vio **A, I-Vt:** La linea melodica originale di 712, modificata da V nel 1854, può essere ricostruita da **A**; la lettura è confermata da **I-Vt**. Nel 1853 V aveva scritto in **A ppp** (ripreso da **I-Vt**), e lo modificò in "ancora pianissimo" nel 1854.

721a–722a Orch **A, I-Vt:** Le linee melodiche originali, modificate da V nel 1854, possono essere ricostruite da **A**; la lettura è confermata da **I-Vt**.

721a–722a Orch **A, I-Vt:** Nel 1854 V modificò la struttura dell'intera parte orchestrale. La versione originale può essere ricostruita da **A**, e la lettura è confermata da **I-Vt**.

721a Vle **I-Vt:** La nota inferiore del primo biciprodo del quarto tempo è un *fa*², armonicamente sospetto. Anche se la lezione originale di **A** non è chiara, **WGV** presume che V intendesse un più appropriato *sol*².

722a–729a Cl **I-Vt:** All'inizio di 729a (battuta che in **A** non è più visibile) il copista scrisse una pausa per Cl II, il che implica che nelle battute precedenti suona un solo strumento. Poiché in **A** V indicò chiaramente che 722–727 (equivalenti a 722a–727a) sono per Cl I solo, **WGV** segue questa lettura per l'intero passaggio.

724a–727a Ger, Cb **A, I-Vt:** Le linee originali delle voci e del basso, modificate da V nel 1854, possono essere ricostruite da **A**; la lettura è confermata da **I-Vt**.

728a–731a A, **I-Vt:** In **A** queste battute sono coperte e inaccessibili; la fonte principale è perciò **I-Vt**.

728a Alf **I-Vt:** La terzina al terzo tempo è scritta: ; **WGV** dimezza il valore della nota secondo il modello del primo tempo,

una trasposizione: la cabaletta, in origine in Re bemolle maggiore, nel 1854 fu abbassata a Do maggiore. Per le Note relative alle sezioni precedenti del Duetto, rimaste inalterate nel 1854, si veda il Commento critico al N. 10.

Nell'iniziare la stesura del fascicolo o fascicoli inseriti (ff. 269–282 di **A**) contenenti la versione riveduta, **V** cominciò però da 173–176, di cui esiste perciò solo una redazione autografa del 1854. Per alcune possibili varianti del 1853 in queste battute (attestate da **I-Vt** e dagli spartiti), si veda il Commento critico al N. 10.

Fonti

A: ff. 269^v–282^v

Per una descrizione completa di questa fonte, si veda il Commento critico al N. 10.

Non esiste un autografo del 1853 per le ultime quattro battute dell'Andante mosso ("Parigi, o cara"), 173–176, rimaste sostanzialmente invariate nel 1854, né per l'intero "tempo di mezzo" e per la cabaletta (177a–323a), che **V** sostituì con 177–320 del N. 10. **WGV** descrive le possibili varianti a 173–176 nel Commento critico al N. 10, e pubblica per intero 177a–323a. La fonte principale per questa musica è **I-Vt**, il cui testo è stato confrontato con quello degli spartiti e della revisione del 1854 in **A**, che spesso aiuta a chiarire l'ipotetica notazione delle pagine autografe eliminate.

I-Vt: ff. 281–309^v

Il manoscritto è formato da tre fascicoli: due di sei bifolii (numerati "30" e "31") e uno di due bifolii ("32"), con un foglio singolo (f. 307) inserito al centro del fascicolo. Esso conserva per intero la versione del 1853 del Duetto [Violletta e Alfredo], ed è l'unica fonte superstite per la partitura orchestrale delle batt. 177a–323a.

Note critiche

178a–180a **VI II WGV:** Le legature, mancanti in **I-Vt**, derivano dai segni nella parte pianistica di **pvRI**¹ e degli altri spartiti.

181a, 187a **VI I, Cb I-Vt:** I segni sono piccoli, e possono essere interpretati come accenti (come fanno **pvBL**, **pvCL** e **pvPA**). **WGV**, seguendo **pvRI**¹ e anche **A** (1854), li legge come .

184a **Vio, Vc WGV:** L'accento sulla prima nota di **Vio** e il \sharp al la^2 di **Vc**, mancanti in **I-Vt**,

sono entrambi presenti in **pvRI**¹ e negli altri spartiti del 1853 (ma in **pvBL** manca l'accento). È probabile che essi fossero presenti nell'autografo del 1853.

185a **Vc I-Vt:** **Vi** è un'unica legatura per tutta la battuta (186a = 185a). **WGV** preferisce continuare il modello di legature ogni mezza battuta, presente nel resto del passaggio a **Vc**, e come a **VI II** e **Vle** a 185a.

186a **Vio I-Vt:** La prima alterazione sembra un \sharp , invece del corretto \flat , presente in **pvRI**¹ e negli spartiti del 1853.

193a **Vc I-Vt:** La terza nota è si^3 , chiaramente un errore per la^3 (la seconda metà della battuta è derivata dalla prima metà, e 194a = 193a); **V** scrisse la nota equivalente in **A** (1854).

197a **Vio Fonti:** Il $la^{\sharp 3}$ (presente anche ai fiati e a **VI I**) diverge dalla nota corrispondente in **A** (1854), ma tutte le fonti del 1853 concordano in questa lettura

197a **Vc, Cb I-Vt:** Al primo tempo c'è una croma seguita da pausa di croma. **WGV** modifica il valore come a **VI II** e **Vle**, mentre **pvRI**¹ e gli altri spartiti del 1853 stampano l'accordo col valore di **Vc** e **Cb**.

198a **Fonti:** In **I-Vt** il copista scrisse "Più mosso" sopra la partitura e "Più vivo" sotto. **pvRI**¹ e gli altri spartiti del 1853 optano per la seconda indicazione, mentre **WGV**, influenzato da **A** (1854), fa prevalere la prima.

204a–205a **Vle I-Vt:** Il mi^3 diverge dall'analogia nota in **A** (1854), che corrisponderebbe a $mi^{\flat 3}$, ma tutte le fonti del 1853 concordano nella lettura.

213a **Vio pvRI**¹: Il ritmo nella seconda metà

della battuta è , presente anche in **pvCL** e **pvPA**. **WGV** segue il ritmo di **I-Vt** (e di **pvBL**), confermato da **V** in **A** (1854).

216a **Vio I-Vt:** L'esclamazione "Ah" non si trova in **VE**⁵³. Il punto esclamativo, mancante in **I-Vt**, è presente in **pvRI**¹ e negli altri spartiti del 1853, e confermato da **A** (1854).

221a **Vio WGV:** L'indicazione dinamica (*f*), mancante in **I-Vt**, deriva da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti del 1853, ed è confermata da **A** (1854).

221a–222a **Fl (Ob = 8^a Fl) I-Vt:** La legatura comprende entrambe le battute. **WGV**, seguendo **pvRI**¹ e gli altri spartiti del 1853, impiega una legatura per battuta; la decisione è confermata da **A** (1854).

224a Vio **WGV**: L'accento al secondo tempo, mancante in **I-Vt**, deriva da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti del 1853; tuttavia esso non è presente nella linea vocale in **A** (1854).

229a–230a Vio **WGV**: La legatura, mancante in **I-Vt** e non confermata da **A** (1854), è presente in **pvRI**¹ e negli altri spartiti del 1853.

231a–233a Vio **WGV**: La legatura viene estesa fino a 233a, seguendo il suggerimento di **V** in **A** (1854).

238a Vio **WGV**: La didascalia scenica deriva da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti del 1853, e dovrebbe essere stata presente nell'autografo perduto. Tuttavia essa manca in **I-Vt** e **VE**⁵³, e non fu ripresa da **V** in **A** (1854).

239a, 243a, 255a, 259a, 285a, 289a Archi **WGV**: Il *f* aggiunto prima della \rhd non si trova nelle fonti del 1853, ma la presenza di segni simili nelle stesse fonti a 247a ecc. suggerisce che esso faceva parte della concezione di **V**. **WGV** introduce perciò il segno riprendendolo da **A** (1854).

239a–242a, 243a–246a Vio **Fonti**: Mentre **I-Vt** ha chiaramente una legatura per battuta, **pvRI**¹ e gli altri spartiti del 1853 hanno una legatura continua per tutta la frase. Nel seguito del pezzo vi sono altre piccole differenze nel fraseggio tra gli spartiti e **I-Vt**. **WGV** preferisce la lezione di **I-Vt**, che è in genere più vicina a quella di **A** (1854), notando solo le varianti più significative.

240a Vio **VE**⁵³: “giovane” / Tenuto conto della forma usata da **V** in **A** (1854), **WGV** adotta “giovine” da **pvRI**¹.

241a Vio **WGV**: L'indicazione “morendo”, mancante in **I-Vt**, è ripresa da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti del 1853.

254a–258a Alf **VE**⁵³: “Oh mio sospiro, *oh* palpito / diletto del cor mio! . . .” / Né in questa versione né in quella scritta da **V** in **A** (1854) (“Oh mio sospiro e palpito diletto del cor mio! . . .”) vi è una virgola dopo “palpito”; tale segno d'interpunzione, aggiunto in **pvRI**¹ e negli altri spartiti del 1853, modifica il senso del testo. Senza la virgola, “diletto” è un aggettivo riferito a “palpito”, con la virgola diviene un terzo sostantivo della serie di traslati. **WGV** si attiene al senso originale del testo, e rifiuta la virgola.

255a–269a **I-Vt**: Sono notati per esteso Alf e Cb (**Vc** = **Cb**); per le altre parti strumentali il copista scrisse “Da Capo sino al [segno]”, per indicare la ripetizione di 239a–253a.

255a Alf **Fonti**: In **I-Vt** non vi è legatura, che viene però aggiunta in **pvRI**¹ e negli altri spartiti del 1853 (escluso **pvBL**) e più tardi da **V** in **A** (1854). Dato il caratteristico modo di legare di **I-Vt** a 256a–258a (adottato anche da **pvRI**¹), **WGV** preferisce riprodurre la lezione della fonte principale.

260a Alf **Fonti**: Tutte le fonti superstiti del 1853 seguono la forma “lacrime” di **VE**⁵³; tuttavia **WGV** preferisce usare la forma caratteristica “lagrime”, usata da **V** in **A** (1854).

262a–266a Alf **VE**⁵³: “Or più che mai *nostr' anime / Han* d'uopo di costanza . . .” / **I-Vt**, **RI**¹ e **pvRI**¹ (con **pvCL** e **pvPA**) seguono **A** (“ma più che mai deh credilo n'è d'uopo di costanza”), aggiungendo l'opportuna punteggiatura, come fa **WGV**. A 263 **I-Vt** ha “piucchè”, presumibilmente scritto da **V** nell'autografo mancante, poiché ricompare in **A** (1854). **WGV**, come fanno gli spartiti a stampa, lo sostituisce coll'usuale “più che” di **VE**⁵³.

270a–272a Vio **VE**⁵³: “Alfredo . . . *oh* il crudo termine” / In **VE**⁵³ manca l'esclamazione “Ah” aggiunta da **V** alla risposta di Alf.

270a–273a Orch **WGV**: L'indicazione dinamica [*p*] anticipa l'esplicita indicazione a **Timp** in **I-Vt** a 274a.

272a Cor I, II **I-Vt**: C'è una \rhd , unico esempio nelle parti di accompagnamento, che **WGV** segnala solo in nota a piè di pagina. In **A** (1854) non vi sono segni del genere.

274a–276a **Timp I-Vt**: La \ll comprende in realtà 273a–275a, iniziando prima dell'entrata della parte. **WGV** la sposta una battuta più avanti, secondo il modello degli archi.

278a **I-Vt**: Cominciando una nuova pagina, il copista scrisse le parti vocali di 277a e le parti orchestrali di 278a. Accortosi dell'errore, cancellò l'intera battuta e la riscrisse.

280a–281a Vio, Alf **WGV**: L'estensione degli accenti e delle legature, non presenti nelle fonti del 1853, a 280a e alla prima metà di 281a, non è inevitabile; tuttavia **WGV** estende i segni, seguendo l'uso di segni simili nel luogo corrispondente di **A** (1854).

288a–289a Cb (**Vc** = **Cb**) **I-Vt**: C'è una \ll da metà di 288a alla fine di 289a. Deve trattarsi di una lettura erronea dell'autografo perduto, perché nulla di simile si trova in nessun spartito del 1853, né in **A** (1854).

292a–299a **I-Vt**: Il copista scrisse per esteso solo Vio, Alf e Cb (**Vc** = **Cb**); per le altre parti

indicò “Come prima”, per la ripetizione di 246a–253a.

297a Vio **WGV**: La legatura (ripresa da 251a) manca in **I-Vt**, ma è presente in **pvRI**¹ e negli altri spartiti del 1853.

299a–300a **I-Vt**: Nel manoscritto non c'è la doppia stanghetta, che è però presente in **pvRI**¹ e negli altri spartiti del 1853, nonché in **A** (1854). **WGV** la adotta senza differenziazione tipografica.

304a Alf **I-Vt**: “gli m'uccide” / Si tratta di un evidente errore di lettura; **pvRI**¹ e gli altri spartiti del 1853 hanno “ah m'uccide”, come in **A** (1854).

307a VI I (Ob = VI I) **I-Vt**: Il secondo tempo ha *do*⁴; la nota corretta è senza dubbio *reb*⁴, come a Vio.

308a–314a Vio, Alf **Fonti**: **pvRI**¹ e gli altri spartiti del 1853 aggiungono indicazioni dinamiche che estendono quelle presenti in orchestra. **WGV** non le accoglie, in quanto nessuna di esse è presente in **I-Vt**.

312a–314a **I-Vt**: Il copista scrisse per esteso solo Vio, Alf e Cb (Vc = Cb); per le altre parti orchestrali indicò la ripetizione di 308a–310a con le lettere da “a” a “c”. A 314a il copista scrisse **pp** (o forse **ppp**) al terzo tempo di Cb (Vc = Cb); **WGV** segue l'indicazione **p** della parallela 310a.

315a Ob **I-Vt**: In origine al secondo tempo il copista aveva continuato la notazione per seste, poi la sostituì con quella per terze, certamente presente nell'autografo del 1853.

316a Orch **WGV**: L'indicazione dinamica (*ff*), mancante in **I-Vt**, è ripresa da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti del 1853.

323a **Fonti**: In **pvRI**¹ e negli altri spartiti la battuta di pausa conclusiva è sostituita da due battute sull'accordo di tonica. Solo **pvRI**¹ e **pvBL** aggiungono la fondamentale istruzione “Eseguendo l'Opera di seguito si omettano le 2 ultime battute”. Questa istruzione è comunque scorretta, perché non dà conto della battuta di pausa con corona (323a), e quindi suggerisce una continuazione immediata col N. 11. La lezione inequivoca di **I-Vt** mostra invece che V desiderava un attimo di pausa prima di attaccare il Finale.

N. 11a. Finale Ultimo

Nel 1854 V introdusse due importanti cambiamenti alla linea melodica di Germont a 9 e 24;

le versioni del 1853 sono pubblicate come note a piè di pagina nella partitura principale. Inoltre V modificò in maniera significativa l'orchestrazione di 106a–132a. **WGV** pubblica l'intera sezione conclusiva del Finale Ultimo nella versione originale del 1853 (corrispondente a 106–146). Per le Note relative alle sezioni precedenti, non modificate nel 1854 (a parte le varianti per Germont menzionate sopra), nonché a 133–146, si veda il Commento critico al N. 11.

Fonti

A: ff. 283–296^v

Per una descrizione completa di questa fonte, si veda il Commento critico al N. 11.

Non esiste un autografo del 1853 per la versione originale di 107–132, dove V apportò significativi cambiamenti all'orchestrazione. La fonte principale per questa musica (107a–132a) è **I-Vt**, il cui testo è stato confrontato con quello degli spartiti e della revisione del 1854 in **A**, che spesso aiuta a chiarire l'ipotetica notazione delle pagine autografe eliminate.

I-Vt: ff. 310–323^v

Il manoscritto è formato da due fascicoli: uno di quattro bifolii (numerato “33”) e uno di tre bifolii (“34”). Esso conserva per intero la versione del 1853 del Finale Ultimo, ed è l'unica fonte superstita per la partitura orchestrale delle batt. 107a–132a.

Note critiche

9a, 24a Ger **A, I-Vt**: La linea melodica originale, modificata da V nel 1854, può essere ricostruita da **A**; la lettura è confermata da **I-Vt** e dagli altri spartiti del 1853. Queste versioni del 1853 sono pubblicate come note a piè di pagina nella partitura principale.

106a VI I **A, I-Vt**: La parte originale, modificata da V nel 1854, può essere ricostruita da **A**; la lettura è confermata da **I-Vt**. L'indicazione dinamica <*pp*>, assente nelle fonti del 1853 (e probabilmente assente in origine in **A**), viene integrata sulla base dell'aggiunta di V ad **A** (1854).

107a–114a VI I **Fonti**: In **I-Vt** non ci sono legature. **pvRI**¹ e gli altri spartiti del 1853 legano battuta per battuta, mentre in **A** (1854) V scrisse una legatura per ogni frase. **WGV** segue la lezione di **I-Vt**.

109a–110a Vio **I-Vt**: “È stranio” / **WGV** adotta la forma corretta di **VE**⁵³, ripresa da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti del 1853.

111a–112a, 123a Vio **WGV**: Le indicazioni “(parlando)” a 111a–112a e “(agitatissima)” a 123a, assenti in **I-Vt** e **VE**⁵³, derivano da **pvRI**¹ e dagli altri spartiti del 1853. Entrambe le indicazioni sono presenti in **A** (1854).

112a–114a Vio **VE**⁵³: “gli spasmi del dolore” / Il ritmo scritto da **V** mostra che egli voleva la forma “spasimi”, nonostante che la sillaba aggiunta renda il verso ipermetro.

113a Vio **I-Vt**: Subito dopo le prime tre note c'è una pausa di semicroma superflua. **V** trascrisse questo errore anche in **A** (1854). Inoltre la penultima nota è erroneamente scritta come una semicroma (per il confuso stato di **A** nel 1854, si veda la Nota 112–113 al N. 11). **WGV**, seguendo **pvRI**¹ e gli altri spartiti del 1853, elimina la pausa e dimezza il valore della penultima nota.

114a–130a Vio **VE**⁵³: Il libretto differisce per un certo numero di dettagli dal testo composto da **V**:

In me rinasce . . . m'anima
 Insolito vigore! . . .
 Ah! io ritorno a vivere! . . .
 Oh gio . . . ia! . . .

114a Vio **I-Vt**: L'ultima nota è una semicroma. **WGV**, tenendo conto di **A** (1854), conserva il precedente ritmo puntato e dimezza il valore dell'ultima nota. Invece **pvRI**¹ e gli altri spartiti del 1853 omettono il punto dopo la pausa e conservano la semicroma.

122a–127a Fl, Ott, **I-Vt**: Il copista scrisse un solo segno di trillo a Fl, 122a. **WGV** estende l'indicazione a entrambe le parti per tutto il passaggio, come in **A** (1854).

128a Cor **I-Vt**: Per errore il copista annotò il pentagramma di Cl come “Corni 1^{mi}”, e quello di Cor I, II, come “Corni 2^{di}”.

129a–130a Vio **pvRI**¹, **pvBL**, **pvPA**: Queste fonti aggiungono una legatura tra le due battute. Essa non compare in **I-Vt** (e neppure in **pvCL**), e **V** non la scrisse in **A** (1854). **WGV** non accoglie la legatura.

130a–131a Fg **I-Vt**: Tra queste battute vi sono legature di valore, ma sono le uniche presenti nelle parti orchestrali. Tenuto conto di **A** (1854), **V** non le accoglie.

131a Ann **I-Vt**: Al secondo tempo c'è una croma seguita da pausa di croma. **WGV** raddoppia il valore della nota, come a Ger e Dot, e come in **pvRI**¹ e negli altri spartiti del 1853. La stessa incongruenza ritmica si ritrova in **A** (1854).

