

MICHELE ENRICO CARAFA
(1787 - 1872)

Note introduttive di Giovanni Caserta e Luigi Pentasuglia

*Collezione di Cavatine Italiane
per canto e pianoforte*

Edizione moderna
a cura di
Luigi Pentasuglia e Ernesto Pulignano

*Gli autori ringraziano Christelle Cazaux
per l'insostituibile aiuto offerto loro
nella ricerca e nella traduzione dei testi francesi.
Senza il suo apporto,
tutto sarebbe stato molto più difficile, se non impossibile.*

NOTA INTRODUTTIVA
di
Giovanni Caserta

I Carafa del ramo della Stadera, così detti perché portavano nel loro stemma una bilancia, simbolo di giustizia, furono principi di Colobraro (anzi, come si diceva allora, Colobrano) per circa due secoli. Il primo ad averne il titolo fu Carlo Carafa, nel 1617, che - stando a quanto scrive Michele Crispino -, nel possesso del feudo, andando a ritroso, succedeva ai Cincinello, ai Comite, ai Pignatelli, ai De Roggerio e ai Sanseverino. Il secondo fu, nello stesso secolo, Fabio. Ma si apprende anche che proprio Fabio preferì trasferirsi a Formicola, in Terra di Lavoro, lasciando la residenza lucana. Tutto fa credere che a Colobraro i Carafa tornarono sempre più raramente ed eccezionalmente, lasciando la cura dei loro beni a propri amministratori. Nel '700, anzi, un altro Carafa, cioè Michele, rinunziava al feudo di Colobraro, ormai sovraccarico di debiti e di ipoteche. Lo affidava al figlio Francesco Saverio, che fu l'ultimo ad averlo. Nel 1806, infatti, con l'eversione della feudalità voluta dai francesi, Francesco Saverio perdeva tutti i beni, compresa la terra di Colobraro. Ne conservava, però, il titolo onorifico di principe, mantenuto dalla famiglia fino al 1890, quando scompariva Marzio Gaetano Carafa, ultimo discendente del ramo.

Il musicista Michele Enrico Francesco Vincenzo Aloisio Paolo Carafa apparteneva dunque al ramo di quei Carafa della Stadera, principi di Colobraro, il cui palazzo residenziale, a Napoli - a detta del Giustiniani -, era famoso "per fortezza, comodità e bellezza e considerato uno dei primi della capitale". E proprio a Napoli Michele Enrico nacque il 17 novembre 1787, da Giovanni Carafa e Teresa Lembo. Del feudo di famiglia anche lui portava ormai solo il titolo, essendo assai improbabile che, durante la sua esistenza, l'abbia mai visitato; della nobiltà

d'origine portava, anche, la molteplicità spagnolesca e barocca dei nomi.

Studiò presso il Conservatorio di Santa Maria di Loreto, avendo come maestro Francesco Ruggi, benché la famiglia per lui sognasse soprattutto una brillante carriera militare, per cui l'aveva iscritto al Collegio militare della Nunziatella. Ma fu nella stessa famiglia che, prima ancora di avviarsi al Conservatorio, cominciò a studiare musica sotto la guida di un tal Fazzi, organista mantovano. Al Conservatorio fu iscritto solo dopo, probabilmente per le attitudini musicali rivelate proprio sotto l'insegnamento del Fazzi. All'interno del Conservatorio - a detta del Bazin - poté apprezzare, fra l'altro, anche l'opera di Cimarosa (1749-1801) e Paisiello (1740-1816).

Quando poi, nel 1806, i francesi arrivarono ancora una volta nel Regno di Napoli, come molti altri giovani della nobiltà meridionale, anche Michele Enrico subì il fascino di Parigi e delle nuove idee, nonostante che - come si ricava dal Croce - i Carafa di Colobrano siano stati, nel 1799, incerti fra francesi e borbonici, e anzi più tendenzialmente favorevoli a questi ultimi. E tuttavia non bisogna nemmeno dimenticare che proprio un altro Carafa, Ettore, principe di Ruvo, sia pure di un altro ramo della famiglia, era stato a capo dei rivoluzionari giacobini e si era strenuamente battuto contro le truppe borboniche dirette dal cardinale Ruffo, tanto da essere, poi, giustiziato in piazza del Mercato, a Napoli. Certo è che, con la madre, nel 1806, Michele Enrico Carafa si trasferiva nella capitale francese, per completare i suoi studi musicali in un clima e in un contesto socialmente e culturalmente più avanzati. Prese, infatti, lezioni di composizione dal maestro Luigi Cherubini e lezioni di piano-

forte da Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner.

Due anni dopo, tuttavia, nel 1808, essendosi sposato con la francese Antonietta di Aubertan, tornava ancora a Napoli, dove, seguendo le lezioni del maestro Fedele Fenaroli, si perfezionava in composizione. Sotto il nuovo re Gioacchino Murat ritrovò, quindi, l'antica vocazione militare, entrando nelle file della cavalleria francese, quale ufficiale di stato maggiore. Partecipò in tale veste alle campagne di Puglia, Calabria e Russia. Né si deve credere che la militanza nell'esercito francese fosse solo una questione di prestigio o, per dir così, di facciata. Tutto lascia credere, invece, che Michele Enrico Carafa, per le ragioni ideali già dette, sentì le campagne militari come una missione romantica contro l'oscurantismo dell'antico regime. Non è senza significato, in tal senso, il fatto che egli si sia comportato con tanto eroismo, da meritare il titolo di cavaliere dell'Ordine delle Due Sicilie e ricevesse da Napoleone la Croce della Legion d'Onore. Come non è senza significato che, nel 1814, dopo la sconfitta napoleonica a Waterloo, abbandonasse definitivamente la vita militare, per dedicarsi totalmente alla musica e al suo insegnamento. Secondo il Florimo, egli non "volle riconoscere il novello ordine di cose". Sta di fatto che, stabilitosi a Parigi nel 1827, fu naturalizzato francese nel 1834; tre anni dopo, quindi, nel 1837, fu nominato membro dell'*Institut* di Francia, succedendo a J. F. Lesueur. Docente di composizione a Parigi dal 1840 al 1858, nella capitale francese moriva il 27 luglio 1872.

Essendo il Carafa - come scrive Gian Paolo Minardi - "uno dei tanti musicisti contemporanei alla generazione rossiniana che operarono in Francia", è lecito trovare in lui, da un lato, gli inevitabili influssi del Rossini, dall'altro anche una più generale anima romantica. Si cimentò, pertanto, sia nell'opera comica sia nel genere serio e solenne, persino religioso. La sua prima opera fu composta a 18 anni. Fu nel 1805, infatti, che - come ricorda Pietro Andrisani - il Carafa compose *Il fantasma*, operetta rappresentata nel teatrino privato di un suo zio. Nello stesso anno componeva *Il prigioniero*, rappresentato due anni dopo a Parigi. Nella capitale francese, l'anno precedente, cioè nel 1806, aveva rappresentato *La musicomania*.

Dopo il rientro a Napoli nel 1808, nonostan-

te i citati impegni militari, non trascurava comunque il culto della musica, anche se solo dopo il 1814 - come si è detto - vi si poteva dedicare a tempo pieno. Proprio in quell'anno, infatti, a Napoli, rappresentava con gran successo *Il vascello d'occidente*. Luogo della rappresentazione fu il teatro "del Fondo", poi detto teatro "Mercadante". Nel 1817, nel "San Carlo", sempre a Napoli, fu data *l'Ifigenia in Tauride*, opera seria. Il 27 settembre dello stesso anno, alla "Scala" di Milano, veniva rappresentata la *Adele di Lusignano*, cui seguiva, a Venezia, alla "Fenice", *l'Elisabetta in Derbyshire*. Ancora alla "Scala" di Milano era di scena, il 6 giugno 1820, la rappresentazione dei *Due figaro*, commedia musicale.

Nel 1821, per la rappresentazione di *Jeanne d'Arc d'Orléans*, era a Parigi; ma l'anno successivo, nel 1822, era in Italia, a Roma, dove, nel teatro "Apollo", presentava *La capricciosa e il soldato*, opera buffa. Nel 1823, al teatro "Argentina", sempre a Roma, faceva rappresentare *Eufemio di Messina*, avendo tra gli spettatori Giacomo Leopardi. Nel 1823 era a Vienna per la *Famiglia araba*; poi ancora a Milano (1824), a Parigi (1825), a Napoli (1825), a Venezia (1826). Dal 1827, essendosi, come si è detto, trasferito definitivamente a Parigi, tutte le sue opere furono rappresentate in Francia, fra le quali, composta nel 1827, *Masaniello, il peccatore napoletano*, opera buffa che - secondo il Bazin - è il capolavoro del Carafa e ne consacrò definitivamente la fama. Una fortunosa coincidenza, ricordata dal musicologo Pietro Andrisani, fu che, alla "Scala" di Milano, egli ebbe come primo cembalo quel Vincenzo Lavagna, originario di Altamura, che sarebbe stato il maestro di Giuseppe Verdi; né è di poco conto ricordare che di Altamura fu anche Francesca Maffei, soprano e interprete di non poche sue opere.

Tanto le numerose rappresentazioni di successo quanto l'abbondanza della produzione dicono, di per sé, che il Carafa non fu figura di secondo piano nel panorama generale della musica europea dell'Ottocento, almeno finché visse. Lo dimostra, fra l'altro, il fatto che, nonostante alcune sue tematiche siano state riprese dal Donizetti (1797-1848) e dall'altamurano Mercadante (1795-1870), non per questo, all'epoca, egli fu dimenticato ed emarginato. Il Rossini (1792-1868), che visse a Parigi negli stessi anni

del Carafa, cioè dal 1824 al 1836, ne ebbe grande stima, tanto da incaricarlo di trasporre in francese e allestire, sempre in francese, nel 1860, la prima rappresentazione della sua *Semiramide*. "Il nostro don Michele Enrico - avrebbe dichiarato una volta Rossini, stando ad un ricordo del Florimo - ha avuto un bell'ingegno dalla natura, ed è un valente compositore che io stimo ed apprezzo davvero, perché sono pregi della sua musica la spontaneità e facilità delle melodie, la finezza di gusto nelle forme ed una orchestrazione che, se qualche volta si mostra povera e negletta, sa rialzarsi con begli effetti. Però, e non lo dico per vanità ma perché è così, egli ebbe il torto di nascere mio contemporaneo". Di certo c'è che lo stesso Rossini, in una lettera scritta in francese intorno al 1860, e riportata dallo stesso Florimo, faceva il Carafa destinatario di tutti i diritti d'autore, derivanti dalle rappresentazioni francesi della sua *Semiramide*. "Mio caro Carafa - gli scriveva -, da quando ci si propose di mettere in scena, all'"Opera", la *Semiramide*, visto che, come tu sai, io per niente mi occupo di queste cose, ti prego di incaricartene tu, con la massima libertà per gli arrangiamenti che riterrai di dover fare. E poiché tale lavoro è tutto tuo, tua sarà anche la proprietà, cioè i diritti d'autore, sia a teatro, sia al di fuori di esso. Tuo affezionatissimo G. Rossini".

Naturalmente, col successo, e soprattutto nell'ultimo periodo della sua vita, non mancarono a Michele Enrico Carafa le invidie e gli attacchi pieni di livore dei rivali, soprattutto musicisti francesi. In una lettera alla sorella, Hector Berlioz scriveva: "Vedi che non posso essere soddisfatto, poiché devo emigrare per poter vivere, quando poi sono cricondato da cretini che cumulano anche tre posti ben remunerati, come, per esempio, Carafa, un musicista di terz'ordine, che non ha nessuna qualità, se non quella di non essere francese". Il Blanchard ricordava che, "militare sotto Murat, Michele Enrico Carafa non è quasi mai stato considerato nel mondo musicale se non per un gradevole amatore, visto che non ha mai studiato seriamente la scienza dell'armonia". Léon Escudier sentenziò: "Carafa non è una luce, è un riflesso, perché brilla del riflesso che gli viene da Rossini". Erano critiche, tuttavia, che, secondo il Clément,

poco incidevano sul carattere dell'anziano Carafa, contento degli onori che, comunque, a livello ufficiale e pubblico, gli si tributavano o gli erano stati tributati. "Uomo di costumi mansueti e di temperamento benevolo - scrive il Clément -, non conserva alcun sentimento di amarezza per gli attacchi spesso ingiusti che ha conosciuto nella sua carriera. Basterebbe un particolare. L'antico scudiero di Gioacchino Murat ha conservato, per tutta la vita, l'abitudine di andare a cavallo... Il suo divertimento preferito, dopo la musica, è quello di curare un vecchio cavallo, da cui non intende separarsi, benché da parecchio inservibile. E' così che Michele Carafa ha ottenuto, insieme con le onorificenze accademiche, anche la medaglia della società protettrice degli animali". Sta di fatto, comunque, che, tra critiche e riconoscimenti, la sua morte, a ottacinque anni, fu compianta da tutti. "Ai funerali - scrive il Florimo - furono eseguite due composizioni sue, una *Marcia funebre* ed un' *Ave Verum*, con accompagnamento di arpa, suonata da un suo allievo, il Prumier".

Come per non pochi altri, tuttavia, il tempo non fu favorevole a Michele Enrico Carafa, in gran parte dimenticato nei decenni successivi alla sua morte, sicché, anche nelle più note storie della musica, spesso il suo nome è sconosciuto. Eppure, al di là dei meriti specifici e della qualità artistica della sua musica, egli fu personaggio storicamente importante, anche per i richiami, sia pure lontani, che riconducevano alla condizione meridionale (e, quindi, anche lucana), di cui, in un modo o nell'altro, portava i riflessi. La presente ricerca, pertanto, ancora una volta, e come in altri casi, ha il merito di un recupero, che è un ulteriore contributo alla conoscenza della musica meridionale. Ed è anche un atto di giustizia, sia pure tardivo, dovuto ad autori che, ieri come oggi, si trovarono comunque a pagare lo scotto o l'handicap di una origine provinciale, che rendeva obiettivamente difficile il loro inserimento nel circuito più frequentato della musica e della cultura in genere. E si trattava del circuito della storia che contava, la quale fu fatta, una volta, dai grandi principi e, in tempi più vicini, come quelli di Michele Enrico Carafa, dai popoli più maturi e civilmente più evoluti, capaci di farsi, da soli, protagonisti degli eventi. La qual cosa, nella maggior parte dei casi, rese

indispensabile l'emigrazione, piaga eterna delle popolazioni meridionali, sia nella componente contadina e popolare, sia anche in quella intellettuale. La figura e la sorte di Michele Enrico Francesco Vincenzo Aloisio Paolo Carafa ne sono una ulteriore, quanto, per noi, malinconica riprova.

OPERE di Michele Enrico Carafa
(da G.P. Minardi, in *Dizionario della musica - Le biografie* -, Torino, Utet, 1985, p. 103)

Compos: OP. TEATR.: *Il fantasma* (Napoli, 1805); *Il prigioniero* (Napoli, 1805); *La musicomania* (libr. di R.C.G. de Pixérécourt; Parigi, 1806); *Elisabetta* (Torino, 1810); *Il vascello d'Occidente* (L.A. Tottola; Napoli, 1814); *La gelosia corretta, ossia Mariti aprite gli occhi* (L. Romanelli; ivi, 1815); *Gabriella di Vergy* (L.A. Tottola; ivi, 1816); *Ifigenia in Tauride* (ivi, 1817); *Adele di Lusignano* (F. Romani; Milano, 1817); *Berenice in Siria* (L.A. Tottola; Napoli, 1818); *Elisabeth in Derbyshire ossia Il Castello di Fotheringhay* (A. Peracchi; Venezia, 1818); *Il sacrificio d'Epito* (P. Tindaro; ivi, 1819; successivamente modificato, con il tit. *Aristodemo*, Napoli, 1821); *I due figaro, ossia Il soggetto di una commedia* (F. Romani; Milano, 1820); *La festa di Bussone* (S. Pellico; ivi, 1820); *Jeanne d'Arc à Orléans* (Théaulon e A. Dartois; Parigi, 1821); *La capricciosa e il soldato o sia Un momento di lezione* (J. Ferretti; Roma, 1821); *Le solitarie* (E. Planard; Parigi, 1822); *Eufemio di Messina* (J. Ferretti; Roma, 1823); *Abufar, o sia La famiglia araba* (F. Romani; Vienna, 1823); *Le valet de chambre* (E. Scribe e A.H.J. Mélesville; Parigi, 1823); *L'auberge supposée* (E. Planard; ivi, 1824); *Il Tamerlano* (J. Ferretti; 1824 non rappr.); *Il sonnambulo* (F. Romani; Milano, 1824); *La belle au bois dormant* (E. Planard; Parigi, 1825); *Gli italici e gli indiani* (L.A. Tottola; Napoli, 1825); *Il paria* (G. Rossi; Venezia, 1826); *Sangarido* (E. Planard e Pellisier; Parigi, 1827); *Masaniello ou Le pêcheur napolitain* (Moreau e Lafortelle; ivi, 1827); *Les deux figaros* (ivi, 1827); *La Violette, ou Gérard de Nevers* (E. Planard; ivi, 1828); *Jenny* (F. Saint-Georges; ivi, 1829); *Le nozze di Lammermoor* (A. Roger e G. Waez da W. Scott; ivi, 1829); *L'auberge d'Auray*, in collab. con L.G. Hérold (Moreau e d'Epagny; ivi, 1830); *Le livre de l'ermite* (E. Planard e Dupont; ivi, 1831); *La marquise de Brinvilliers*, in

collab. con altri (solo l'*ouverture* e il finale del II atto, ivi, 1831); *La prison d'Edimbourg* (E. Scribe e E. Planard; ivi, 1833); *La maison du rempart, ou Une journée de la fronde* (Mélesville; ivi, 1833); *La grande duchesse* (Id. e Merville; ivi, 1835); *Thérèse* (E. Planard e A. de Leuven; ivi, 1838).

BALLETTI: *L'orgie* (ivi, 1831); *Nathalie ou La laitière suisse* (ivi, 1832).

ALTRI 4 BALLETTINI. Inoltre la "SCÈNEPROLOGUE" *Les premiers pas*, in collab. con A. Adam, D. Auber e J. Halévy (ivi, 1847).

LA SCENA LIRICA *Soeur Agnès ou la religieuse* (ivi?, 1840).

LE CANTATE: *Il Natale di Giove* (1802); *Achille e Deidamia* (1802); *Chanson composée par le roi Murat, mise en musique par son premier écuyer; Marche funèbre pour la translation des cendres de Napoléon* (1854);

3 SINFONIE; PEZZI PER FL., OB., CL., FG., CORNETTA CON ACCOMP. DI PF. OSTRUM.; PEZZI PER BANDA MILITARE; PEZZI SACRI (*Messe; Ave Maria*, 1857; *Stabat mater*).

ROMANZE, PEZZI PER PIANOFORTE.

Riferimenti bibliografici

P. ANDRISANI, nota dattiloscritta in nostro possesso.

F. BAZIN - *Notice sur la vie de Carafa*, Paris, 1873.

M. CRISPINO - *Colobraro: un paese, una storia, una cultura*, Vicenza, Tipolitografia, 1984.

Dizionario della musica italiana, Roma, Gremese, voce *Carafa de Colobrano*, Michele Enrico, 1995.

Dizionario della musica e dei musicisti - Le biografie -, voce *Carafa de Colobrano*, Michele Enrico, ecc., a cura di Gian Paolo Minardi, Torino, UTET, 1985.

Encyclopédia della musica, voce *Carafa de Colobrano* (Michele), a cura di R(oland) M(ancini), trad. di Angelica Trotta, Milano, Rizzoli-Larousse, 1990.

L. ESCUDIER - *Mes souvenirs*, Paris, 1863.

F. FLORIMO - *La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatori*, Napoli, 1882, II.

V. FUCCI - *Enrico Michele Carafa, principe di Colobrano, musicista e compositore dell'800*, in "Basilicata Regione Notizie", 4, a. VII, 1994.

L. GiUSTINIANI - *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, IV, Napoli, 1802.

DON MICHELE CARAFA
E L'ARTE SCABROSISSIMA DI CAVAR LE CAVATINE
di
Luigi Pentasuglia

Nel sec. XVIII, per la forte domanda del mercato estero, la maggior parte dei nostri compositori operisti fu indotta a varcare i confini della penisola, per cercare miglior fortuna. Oltre, infatti, soprattutto per il prestigio internazionale che l'opera italiana si era meritata, essi potevano godere di una sorta, per così dire, di immunità *artistica*, grazie alla quale erano possibili guadagni più certi e lucrosi, rispetto a quelli che poteva loro offrire il mercato musicale italiano. Né va sottovalutata la gratificazione derivante dal cambiamento di *status* sociale del musicista, che, emancipandosi dai vincoli di dipendenza *mecenatistica*, di fatto riusciva, a modo di un moderno manager, a provvedere personalmente alla gestione dei suoi interessi commerciali e a quella della sua immagine.

In realtà, l'indipendenza economica, strettamente collegata al successo di pubblico e/o di corte, costituiva un traguardo decisivo per un compositore, specie se di umile estrazione sociale: di qui il suo impegno su più fronti, da quello (per la verità non molto remunerativo) di maestro di cappella presso una cattedrale, a quello di insegnante in un Conservatorio di musica. Sotto questo particolare aspetto, tuttavia, in una sua interessante indagine¹, Elvidio Surian ha messo in evidenza una sorta di inversione di tendenza che si registra, nella estrazione sociale, tra i compositori che operarono tra il '600 e il '700 (per la maggior parte di umili origini) e quelli attivi, invece, tra l' '800 e il '900: tra questi ultimi, infatti, il numero di quanti non potevano vantare origini illustri andò progressivamente decadendo a favore di quelli di estrazione medio-borghese, se non addirittura aristocratica.

Questo, ovviamente, non significa che scomparissero quelli provenienti dai ceti umili. Anzi

- osserva il Surian - è proprio la condizione d'origine di questi ultimi che li rende, per certi versi, compositori ben più fecondi rispetto a quelli di estrazione borghese e aristocratica: "La caratteristica comune a questa fascia di musicisti teatrali è infatti l'enorme produttività, generalmente continuata senza soste per tutto il corso delle loro carriere. Pochissimi sono stati, invece, i musicisti di estrazione aristocratica e alto-borghese che abbiano svolto una vera e propria carriera musicale nel mondo dell'opera. E' ovvio che il compositore aristocratico, il quale già usufruisce di una rendita famigliare, non sente l'esigenza di avanzare socialmente e di affermarsi come professionista. Tutt'al più, produrre per il teatro d'opera rappresenta per lui un'attività collaterale, da svolgere senza eccessivo impegno professionale. Molto esigua e limitata nel tempo è, infatti, la produzione operistica dei musicisti provenienti da fasce sociali molto elevate, che pure erano di fatto agevolati (negli studi musicali, nell'eventuale inserimento nel sistema produttivo, ecc.) dalla propria condizione famigliare".²

Tra i principali compositori di ceto aristocratico, succedutisi nel corso della storia dell'opera, Surian annovera, accanto a Michele Carafa, principe di Colobrano, Pirro Albergati Capocci (1663-1735), marchese; Emanuele d'Astorga (1680-1757), barone; Giovanni Battista Cimadoro (1791-1815), di famiglia patrizia; Francesco Sampieri (1790-1863), marchese; Arrigo Boito (1842-1918), nato da nobile madre polacca; e Alberto Franchetti (1860-1942), nato da padre barone e da una Rothschild.

A ben vedere, nell'ambito di questa breve, ma raggardevole nomenclatura, il principe Michele Carafa si distingue, quanto a prolificità

artistica, proprio come un'eccezione alla regola. E non occorre molta fantasia per immaginare come, per un quasi delfino, quale era appunto Michele Carafa, i privilegi di casta dovessero contare non poco ai fini della sua rapida ascesa ai vertici del sistema produttivo del teatro d'opera francese. D'altra parte, come ha ben evidenziato Giovanni Carli Ballola, durante l'Ottocento non era più un fatto scontato che compositori *minori* potessero alla lunga egemonizzare la vita musicale di una corte o di una città, alla stregua dei più celebri Traetta, Paisiello e Cimarosa, come, invece, era di fatto avvenuto ad un Araja o a un Astarita, per non parlare poi del modesto Duni, salito agli onori della cronaca e insignito addirittura dell'appellativo di caposcuola dell'*opéra comique*: "Nell'Ottocento i *minori*, che tentano l'avventura all'estero, quando non falliscono nei loro intenti, conseguono una fortuna proporzionata esattamente alla loro statura artistica... Se a un Michele Carafa riuscì di vivere a Parigi nell'orbita di Cherubini, e poi di Rossini, grazie a un certo spolvero salottiero e alle relazioni con l'alta finanza, la massima parte dei musicisti della sua levatura, ed anche di meriti superiori, dovrà accontentarsi di posti di mediocre rilievo nelle capitali europee della musica, oppure andare a seppellirsi in centri minori o in paesi ai margini della cultura musicale, quindi ancora accessibili alla vecchia opera di colonizzazione da parte di talenti anche mediocri".³ Ciò può spiegare il fatto che la carriera musicale di Carafa non fu esente da pesanti critiche, spesso ingiustificate, soprattutto da parte dei contemporanei compositori francesi, che mal sopportavano i privilegi che gli derivavano dalla sua estrazione nobiliare, per giunta napoletana.

Per la verità, come rileva ancora Giovanni Carli Ballola, intorno al 1790, nel variegato sottobosco di *minori* che ebbero il merito di avviare l'affermazione degli stilemi rossiniani, sarebbe opportuno distinguere anche tra i nati prima di Rossini, come Morlacchi, Coccia, Raimondi e Carafa, e quelli nati dopo, come Mercadante, Vaccai, Pacini e Coppola. "La differenza non è irrilevante, e lo si constata confrontando la produzione dei primi, anteriore all'avvento di Rossini, con quella nata sotto l'influenza o nello spirito di emulazione dei modelli

rossiniani". Si pensi, ad esempio, al "precipitoso e pedissequo adeguamento stilistico di Morlacchi, timoroso di perdere le sue ancora cospicue piazze italiane, nonostante gli ironici apprezzamenti espressi in una lettera per quei musicisti che hanno un nome che finisce in 'ini'...Tutt'altro che acre, affettuoso anzi, ed entusiasta fu il vassallaggio stilistico di Michele Carafa, buon amico di Rossini e di Cherubini (dal quale ebbe lezioni di composizione), membro dell' Institut a Parigi, dove si stabilì definitivamente nel 1827, e insegnante di composizione al *Conservatoire*".⁴

E' d'obbligo, a questo punto, una riflessione circa le motivazioni che da sempre hanno spinto gli operisti italiani a trasferirsi prevalentemente in Francia e, in particolar modo, a Parigi.

Come è noto, i francesi, già agli esordi dell'opera, mentre sostenevano l'impossibilità di porre in musica la loro lingua, nel contempo evidenziavano - contradditorialmente - l'esigenza di produrre un modello nazionale di teatro dell'opera. A ben vedere, però, al di là delle enunciazioni, essi non si sono mai veramente emancipati dai modelli dei compositori italiani. Nel Seicento, l'arduo compito di inventare il primo genere operistico tutto francese in lingua francese, ossia la *tragédie-lyrique*, era toccato al fiorentino Giovanni Battista Lulli (francesizzato "Lully"). Non diversamente avverrà nel Settecento con l'*opéra-comique*, che altro non è se non la trasposizione in lingua francese degli espedienti stilistici sperimentati nell'opera buffa napoletana e che avrà, come si è già detto, tra i suoi capostipiti, anche Egidio Romualdo Duni (francesizzato "Duny"). Altrettanto è accaduto al *grand-opéra* ottocentesco, che attuò a tappe successive la macroscopica trasformazione in senso spettacolare della *tragédie-lirique* in *opéra-historique*, secondo i modelli sperimentati dagli italiani Piccinni, Spontini, Sacchini e Paisiello, culminando, nell'Ottocento, con il genio teatrale e musicale di Rossini.

Per altri versi, la tradizione operistica francese, tra il XVIII e il XIX secolo era stata contraddistinta dalla non sempre pacifica coesistenza di più generi melodrammatici, tra loro differenziati per stili e contenuti. Si pensi alla storica contrapposizione tra *tragédie-lirique* e *opéra-comique* o a quella, successiva, tra *opéra-*

comique e *grand-opéra*. Per non dire della rappresentazione, nel periodo della Restaurazione, di opere italiane, per i cui allestimenti si faceva capo espressamente al *Théâtre-italien*, alla cui direzione provvidero, dal 1812, Paër e, dal 1821, Rossini.

In questo contesto, l'attività creativa degli operisti italiani emigrati a Parigi non poteva non fare i conti con questi tre generi operistici. Non fa eccezione il Carafa che, dopo aver composto in Italia le opere buffe *I due figaro* (Milano, 1820, su testo di F. Romani), *Il sonnambulo* (Milano, 1824, sempre su testo del Romani) e l'opera seria *Eufemio in Messina* (Roma, 1822, su testo J. Ferretti), una volta a Parigi, rappresentò *Le nozze di Lammermoor* (1829) su testo di L. Balocchi, per convertirsi subito dopo all'*opéra-comique*, con *L'auberge d'Aury* (1830), composta in collaborazione con Hérold, e, quindi, al *grand-opéra*, con un "truculento" *pastiche*, la *Marquise de Brinvilliers* (1831), frutto della collaborazione con Aubér, Batton, Berton, Blangini, Boildieu, Hérold e Paër.

Sia pur incidentalmente, sia concesso di far rilevare la cicostanza, certamente casuale, e pur tuttavia singolare, che proprio due musicisti di provenienza lucana, Michele Carafa nell'Ottocento ed Egidio Romualdo Duni nel secolo precedente, abbiano svolto un ruolo tanto deciso vo nell'affermazione dell'*opéra-comique*. La coincidenza diventa ancora più significativa se si considera che nei primi decenni dell'Ottocento, fatta eccezione per le opere di Carafa e di Paër (ambedue perfettamente integrati nel panorama operistico francese), l'unico rappresentante italiano di rilievo, che abbia espressamente composto per questo genere, è un personaggio della statura di Gaetano Donizetti (*La fille du régiment*, 1840).⁵

La sostanziale intercambiabilità delle espressioni *opéra-comique* e *comédie avec ariettes finissées* col chiarire ancora di più il grado di parentela che questo genere musicale mantiene con la struttura a *numeri chiusi* dell'opera comica italiana settecentesca. Del resto, come abbiamo avuto modo di accennare, lo spirito che anima l'*opéra-comique* non è poi così diverso da quello dell'opera buffa italiana: anzi può considerarsi come una sorta di *trasduzione francesizzata* di quella stessa *verve* che animava le arie napoletane e che costituì la principale causa dello

scatenamento della più famosa *querelle*, passata alla storia, appunto, come *querelle des buffons*. E non si trattò certamente di cosa di poco conto, visto che lo stesso Jean-Jacques Rousseau fu promotore e sostenitore degli innovativi contenuti *borghesi*, e per molti versi pre-rivoluzionario, dell'opera buffa italiana, nonché estimatore della spontaneità espressiva delle sue melodie: e tutto questo in aperto contrasto con il radicalismo conformista della tradizione operistica facente capo a Jean-Philippe Rameau.

E' vero però che, nei primi decenni dell'Ottocento, l'opera francese si andò progressivamente allontanando dalle tematiche sociali, che erano state care agli encyclopedisti; essa si orientava, invece, sempre più nella direzione di una fruizione consumistica e salottiera. Significativa appare, a questo proposito, l'opinione espressa da Berlioz nei suoi *Mémoires*: "Il grosso pubblico, a Parigi, voleva musica che lo cullasse, anche nelle situazioni più terribili, musica un po' drammatica, ma non troppo chiara, incolore, depurata da armonie straordinarie e da ritmi inconsueti, da forme nuove e da effetti inattesi; musica che non esigesse dagli interpreti e dagli ascoltatori un grande talento né una grande attenzione. Un'arte amabile e galante, in calzoni alla zuava, in stivali da caccia, né impetuosa né sognatrice, ma gioiosa e trovadorica"⁶. Si tratta di parole che potrebbero ben calzare anche alle numerose romanze da camera che, come quella che presentiamo, ammalavano i più prestigiosi salotti delle capitali europee ed erano sentite come la quintessenza delle arie d'opera di scuola italiana. Del resto, gli sconvolgimenti prodotti dalla rivoluzione napoleonica non avevano per niente intaccato il manierismo imperante della cosiddetta *scuola napoletana* di un Nicola Antonio Zingarelli, che, con la sua pletora di imitatori, Carafa incluso, continuava imperterrita a coltivare l'ormai secolare vernacolo musicale partenopeo, sclerotizzato in tematiche e versificazioni di ascendenza metastasiana.

D'altra parte la didattica del Conservatorio di Napoli si ispirava al principio di Jommelli, secondo cui l'insegnamento della composizione dev'essere innanzi tutto diretto a inculcare l'arte di non esser mai imbarazzati. Il concetto è curiosamente esplicitato in un passo delle *Haydine* di Giuseppe Carpani, che così descrive

questa singolare bottega dell'artigianato melodico partenopeo: "Mi sovviene d'un altro mezzo, che, per avvezzare gli scolari a trarsi d'impaccio speditamente, soleva adoperare il celebre abate Speranza di Napoli. Egli obbligava il suo discepolo a comporre trenta volte di seguito, e variando tuoni e tempi, la stessa aria, senza uscire dal carattere prescritto dalla poesia...Trarre da una sola testa, e di seguito, trenta cantilene diverse sulle stesse parole, è cosa, come ognun vede, scabrosissima. Di questa fatta il detto Speranza addestrò il rinomato Zingarelli, che poté d'indi in poi scrivere le migliori sue opere in non più, e talvolta anche in meno, di otto giorni".⁷ Ed è proprio in quanto "allievo della brillante scuola di Napoli - come afferma F. Bazin - che Carafa aveva potuto sentire ed apprezzare, essendo allora giovane, le belle opere di Cimarosa e Paisiello, che, interpretate da ottimi cantanti, sorpassano tutto quello che possiamo immaginare".⁸

Anche secondo il biografo Léon Escudier, "la musica di Carafa è facile da capire. Ci sono canti e melodie spesso originali, quasi sempre

eleganti, orchestrate con cura, anche se, presa nel suo insieme, l'opera di Carafa è fatta più per i salotti che per il teatro, ciò che spiega l'aura che circonda il nome di questo musicista, la stima e le simpatie che si è conquistato, sebbene sia da molto tempo sparito dai programmi dei nostri teatri".⁹

Note

¹ E. SURIAN, *L'operista*, in *Storia dell'opera italiana*, IV, p.293, EDT/Musica, Torino 1988

² Ivi, p.298

³ G. CARLIBALLOLA, *Il primo Ottocento*, in "Storia dell'opera", UTET, Torino 1977, I**, p.396.

⁴ Ivi, p. 406.

⁵ Cfr. C. CASINI, *L'Ottocento*, in *Storia dell'opera*, UTET, Torino 1977, II, p.57.

⁶ Ivi, p.70.

⁷ Cfr. G. CARLIBALLOLA, *op. cit.* p. 42-43.

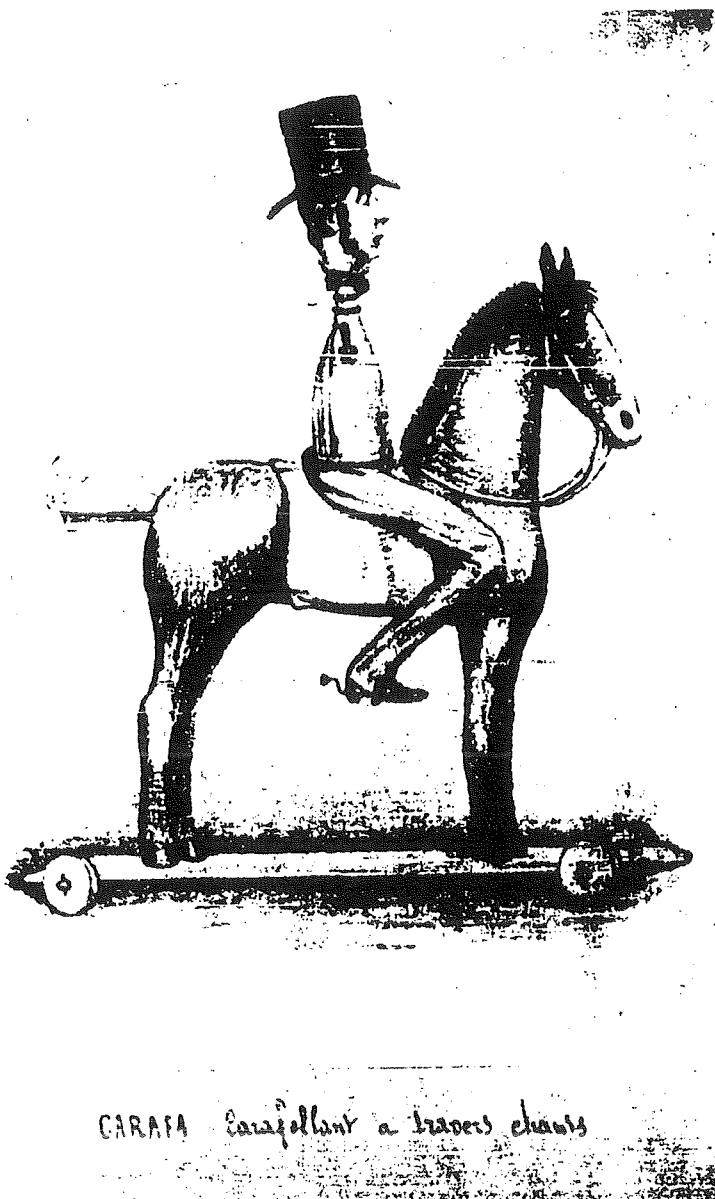
⁸ F. BAZIN, *Discorso letto all' Institut de France, Académie des Beaux-Arts*, 5 novembre 1873, Parigi.

⁹ L. ESCUDIER, *Mes souvenirs*, Parigi, p.189-191.

CARICATURA DI CARAFA.

Disegno anonimo

(in *La collection musicale André Meyer*, Abbeville, 1963, vol. I, p.76)



L'Autore della caricatura, anonimo, ha voluto evidentemente associare il nome *Carafa* al so-stantivo *carafe* (boccia, caraffa), effigiando il busto del musicista a mo' di una caraffa. Il musicista viene raffigurato seduto su una specie di tovaglia, con su scritto *Masaniello*, con chiara allusione sia ai suoi trascorsi rivoluzionari nell'esercito murattiano, sia alla sua opera più famosa. Quanto poi alla scritta *Carafa carafollant à travers chants*, posta sotto la caricatura, è chia-

ro che trattasi di gioco di parole: il termine *carafollant*, in realtà, non esiste nella lingua francese, per cui andrebbe interpretato come *caracollant*, ossia *che va a cavallo*, ma forse anche nel senso di *cara-follant* (da folie-follia). Il seguito della frase, *à travers chants*, fa anch'esso perno su un evidente gioco tra i termini *champs* (campi) e *chants* (canti), che, nella lingua francese, si pronunciano alla stessa maniera.

*Collezione di Cavatine Italiane
per canto e pianoforte*

Edizione moderna

NOTA ALL'EDIZIONE

Questa edizione fa riferimento all'unico manoscritto esistente dell'opera (quasi certamente autografo), conservato a Parigi, nella Bibliothèque Nationale di Francia.

Il frontespizio del documento reca il seguente titolo:

Collezione / Di Cavatine Italiane / Con Accompagnamento di Piano Forte / Composte / Dal Sig^r. Maestro Cavaliere Don Michele Carafa.

L'originale si presenta in molte sue parti incompleto, giacché numerose sono le pagine andate perse. Da ciò l'impossibilità, da parte dei curatori, di attuare una revisione integrale dell'opera, di cui è stato possibile pubblicare soltanto 26 delle 31 *cavatine* contenute nel manoscritto. Quanto alla successione numerica delle stesse, i numeri dall'1 al 14 rispecchiano fedelmente l'ordine originale; i brani dal 15 al 26, invece, vanno fatti corrispondere, rispettivamente, ai numeri originali qui di seguito posti fra parentesi: 15 (17), 16 (18), 17 (20), 18 (21), 19 (22), 20 (23), 21 (24), 22 (25), 23 (27), 24 (28), 25 (29), 26 (30). Mancano, pertanto, le cavatine nn. 16, 19, 26 e 31.

I revisori si sono attenuti fedelmente all'originale, limitando i loro interventi ai soli segni di espressione del tipo *fortepiano*, oppure *colla parte*, sostituiti, rispettivamente, con la più moderna terminologia *sforzando* e *col canto*. Si è anche provveduto a risolvere alcune imperfezioni presenti nel manoscritto, che vanno dalla soviente lacunosa conferma delle alterazioni ad alcune omissioni nella stesura ritmica delle parti, per non dire di altri piccoli dettagli riguardanti la punteggiatura del testo cantato.

T'intendo si mio cor

Andante mosso

CANTO

The musical score consists of three staves. The top staff is for the CANTO (voice), starting with a rest followed by a melodic line. The middle staff is for the piano, marked with a dynamic 'p'. The bottom staff is also for the piano. The vocal line begins with the lyrics 'ten - do si mio cor' at measure 4. The piano accompaniment features sustained notes and eighth-note chords. The vocal line continues with 'con tan - to pal - pi -' and 'tar so— che ti vuoi— la - gnar—' at measure 7. The piano part provides harmonic support with sustained notes and eighth-note chords.

11

gnar t'in - ten - do si mio cor so che ti vuoi la -

15

gnar che a - man - te che a-man - te se - i.

19

T'in - ten - do si mio

22

cor con tan - to pal - pi - tar

25

so che ti vuoi la - gnar so che ti vuoi la - gnar

29

t'in - ten - do si mio cor so che ti vuoi la - gnar che a -

33

man - te che a - man - te se - i. Ah!

36

ta - ci il tuo do - lor ah! sof - fri il tuo mar - tir

40

ta - ci - lo ta - ci - lo e non — tra - dir no, non tra -

43

dir gli af - fet - ti mie i. T'in -

46

ten - do si mio cor con tan - to pal - pi - tar

50

so — che ti vuoi — la - gnar so — che ti vuoi — la - gnar

54

so che ti vuoi la - gnar che a- man - te se i

58

so che ti vuoi la - gnar che a- man - te se i si mio

62

cor t'in - ten - do si mio cor t'in - ten -

65

do.

f

All'aure, ai sassi

Andantino

CANTO

All' au - re, ai sas - si, ai ven - ti Ni - ce mio

2.

p *espr.*

6

Ben, mi - a vi - ta, io vo' chie - den - do a - i - ta sul

13

pun - to di mo - rir. All' au - re, ai sas - si, ai ven -

sffz

20

ti Ni - ce mio Ben, mia vi - ta, io vo' chie - den - do a-

27

i - ta nel pun - to di mo - rir. Ma sor - de al

34

do - lor mi o son l'on - de, i sas - si, i

39

ven - ti son l'on - de, i sas - si, i ven - ti

45

E - co ne' tron - chi ac - cen - ti ri - spon - de al mio mar - tir

52

a piacere

E - co ri - spon - de

a piacere

con due pedali limitando l'eco

59

a tempo

E - co ne' tron - chi ac - cen - ti ri - spon - de al

a piacere

a tempo

66

mio mar - tir ri - spon - de al mio mar - tir ri -

73

Musical score page 73. The vocal line starts with eighth notes followed by sixteenth-note patterns. The lyrics are: "spon - de al mio mar - tir." The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

80

Musical score page 80. The vocal line features eighth-note patterns and sixteenth-note chords. The lyrics are: "ti Ni - ce mio Ben, mi - a vi - ta, an - drò chie - den - do a -". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

87

Musical score page 87. The vocal line consists of eighth-note patterns. The lyrics are: "i - ta nel pun - to di mo - rir". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

93

Musical score page 93. The vocal line features eighth-note patterns and sixteenth-note chords. The lyrics are: "an - drò chie - den - do a - i - ta nel pun - to". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

98

di mo - rir an - drò chie - den - do a - i

The vocal line consists of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features eighth-note chords in the right hand and eighth-note bass lines in the left hand. Measure 98 concludes with a fermata over the piano part.

104

ta nel pun - to di mo - rir. Mio Be -

The vocal line includes eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features eighth-note chords in the right hand and eighth-note bass lines in the left hand. Measure 104 ends with a fermata over the piano part.

110

ne mia vi - ta.

The vocal line consists of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features eighth-note chords in the right hand and eighth-note bass lines in the left hand. Measure 110 ends with a fermata over the piano part.

116

This page shows the continuation of the musical score from measure 116. The vocal line and piano accompaniment continue with eighth and sixteenth notes, maintaining the established harmonic and rhythmic patterns. The dynamic marking *f* is present in the piano part.

13

mo - re t'a - me - rò t'a - me -

17

rò non te - mer mio dol - ce a - mo - re t'a - me - rò co - stan - te o - gnor no, non te - mer - mio - dol - ce a -

21

mo - re t'a - me - rò co - stan - te o - gnor.

p esp.

25

Cal - ma la pe - na a -

Fin all'ultimo momento

Andantino espressivo

CANTO

Fin all' ul - ti - mo_ mo - men - to sa - rò tua mio bel____ te -

3.

so - ro sa - rò tu - a mio te - so - ro fin all' ul - ti - mo mo -

5

men - to non te - mer mio dol - ce a-

25

men - to non te - mer mio dol - ce a-

45

cor il te - ne - ro mio cor. Fin all' ul - ti - mo -

sfz

49

men - to sa - rà tuo que-sto - mio co - re non te -

53

con espressione

mer non - te - mer non te - mer mio dol - ce a -

sfz — *p*

57

mo - re t'a - me - rò co-stan - te o - gnor non temer no non te - mermio dol - ce a -

mf

f — *p*

29

ma - ra I - do-lo del mio co - re non reg - ge a tal do -

33

lo - re il te - ne - ro mio cor. Cal - ma - ti

mf

p

37

cal - ma - ti I - do-lo del mio co - re cal - ma - ti

41

cal - ma - ti non reg - ge a tal do - lo - re il te - ne - ro - mio -

61

mo - re t'a - me - rò co-stan - te o - gnor non - te - mer,
no non te-mer - mio_ dol - ce a-

mf

f > *p*

65

re t'a - me - rò co-stan - te o - gnor - t'a - me - rò co-stan - te o -

69

gnor - t'a - me - rò co - stan - te o - gnor.

f

72

f

ff

Come fida tortorella

Allegretto non tanto

CANTO

Co - me fi - da tor - to - rel - la, che per - du - to ha il ca - ro

This measure shows the vocal line for the Canto part. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and chords.

4.

Be - ne, so - la sfo - ga le sue pe - ne co' la - men - ti dell' a-

This measure shows the piano accompaniment for measures 4-6. It features a steady eighth-note pattern in the bass line and eighth-note chords in the treble line.

9
mor. Co - me fi - da tor - to - rel - la, che per - du - to ha il ca - ro

This measure shows the piano accompaniment for measures 9-11. It continues the eighth-note pattern established in the previous measures.

13

Be - ne, so - la sfo - ga le sue pe - ne co' la - men - ti dell' a -

17

mor co' la-men - ti dell' a - mor co' la-men - ti dell' a -

21

mor. Co - sì so - la a tut - ti a - sco - sa io sta - rò la - not - te, e il

25

gior - no a - spet - tan - do il suo ri - tor - no a - spet - tan - do il suo ri -

29

tor - no oh!— spe - ran - za del— mio cor. A - spet - tan - do il suo ri-

33

tor - no oh! spe - ran - za— del mio— cor oh! spe - ran — za del mio

37

cor oh! spe - ran — za— del mio— cor.

Sol puol dir che sia contento

Andante poco mosso

5.

p espr.

5

6

9 CANTO

Sol puol dir che sia con - ten - to chi pe - nò gran - tem - po in - va - no dal suo

14

Ben chi - fu lon - ta - no, e lo tor - na a ri - ve - der.

19

Sol puol dir che sia con ten to chi pe-

24

nò gran tem po in va no dal suo Ben chi fu lon ta no, e lo tor na a ri ve -

29

der, si e lo tor na ari ve der, si e lo tor na ari ve der.

p espri.

f

34

Si fan dol ci in quel mo -

f

p

39

men - to e le la - gri - me, e iso - spi - ri le me - mo - rie de' mar - ti - ri si - con -

44

ver - to-no in pia - cer. Le me - mo - rie de' mar - ti - ri si con - ver - to-no in pia -

49

cer, si - si - con - ver - to - no in pia - cer. Sol puol

54

dir che sia_ con - ten - to chi pe - nò gran - tem - po in -

59

va-no
sol puol dir che-sia con-

65

ten - to chi pe - nò gran - tem - po in - va - no dal suo Ben chi - fu lon - ta - no, e lo

70

tor - na a ri - ve - der e lo torna a ri - ve - der, e lo tor - na a ri - ve - der

75

der.

Alla stagion novella

Andantino

CANTO

Al - la sta - gion no - vel - la fin - dall' op - po - sto -

6.

p

4

li - do tor - na la Ron - di - nel - la a

7

ri - ve - der quel ni - do che il ver - no ab - ban - do -

10

nò. Al - la sta- gion no - vel - la

13

fin - dall' op - po - sto - li - do tor - na la Ron - di -

16

nel - la a ri - ve - der quel ni - do che il

19

ver - no ab - ban - do - nò. Co - sì il mio - cor - fe -

22

de - le al suo pe - nar co - stan - te ri - tor - na al bel sem -

26

bian - te che per ti - mor la - scio ri - tor - na al bel sem -

30

bian - te che per ti - mor la - scio.

p espri.

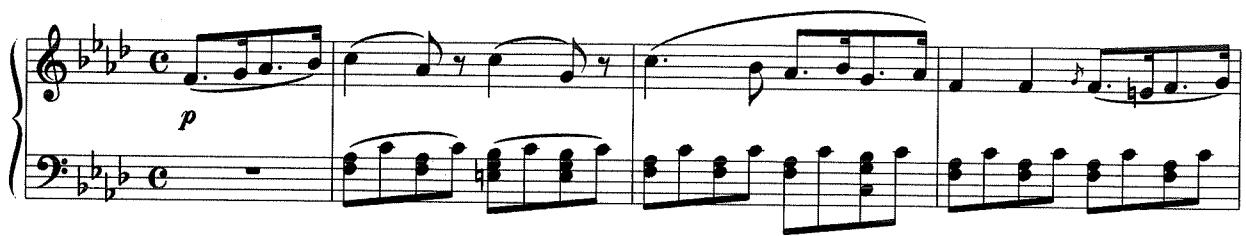
33

f

Io d'amore, oh Dio, mi moro

Moderato

7.



17

ri - ta oh Di - o mi mo - ro, sco - pro a te la mia - fe -

mf

21

ri - ta tu - cru - del puoi dar - mi a - i - ta, tu - cru - del puoi dar - mi a -

p

25

i - ta, e - mi - la - sci, e - mi - la - sci oh Di - - o mo -

29

a piacere

rir! oh! Di - o! mi - la - sci mi la - - sci oh! Dio mo -

33

rir. No, sì bar - ba - ra non se - i no, sì bar - ba - ra non se - i

38

hai pie-

42

tà de' ma - li mie - i no, sì bar - ba - ra non se - i hai pie-

46

tà de' ma - li mie - i hai pie - tà de' ma - li mie - i è un ri -

50

te - gno quel tuo sde - gno, non de - sio del mio mar - tir, non de -

f p

54

si o del mio mar - tir, del mio mar - tir. Io d'a - mo re oh Di - o mi

f p f p

58

mo - ro, sco - pro a te la mia fe - ri - ta

62

tu - cru - del puoi dar - mi a - i - ta, tu - cru - del puoi dar - mi a -

66

a piacere

perdendosi

a tempo

i - ta, e --- mi la - sci oh! Dio --- mo - rir.

col canto

mf

a tempo

71

No, sì

p

75

bar - ba - ra non se - i hai pie - tà de' ma - li mie - i hai pie -

79

tà de' ma - li mie - i no, sì bar - ba - ra non se - i è un ri - te - gno

f

p

83

Musical score page 83. The vocal line starts with "quel tuo sde-gno," followed by a dynamic change from *f* to *p*. The piano accompaniment features eighth-note chords.

quel tuo sde-gno, non de - si - o

87

Musical score page 87. The vocal line continues with "non de - si - o del mi - o mar - tir. È un ri - te - gno quel tuo". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

non de - si - o del mi - o mar - tir. È un ri - te - gno quel tuo

91

Musical score page 91. The vocal line repeats "sde-gno, non de-sio— del mi - o del mi - o mar - tir è un ri - te - gno quel tuo sde - gno,— non de -". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

sde-gno, non de-sio— del mi - o del mi - o mar - tir è un ri - te - gno quel tuo sde - gno,— non de -

95

Musical score page 95. The vocal line continues with "si - o del mi - o mar - tir no, no, no, no non de - si - o del mi - o mar - tir no, no, no, no, no non de -". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

si - o del mi - o mar - tir no, no, no, no non de - si - o del mi - o mar - tir no, no, no, no, no non de -

99

sio — del — mio — mar — tir.

f

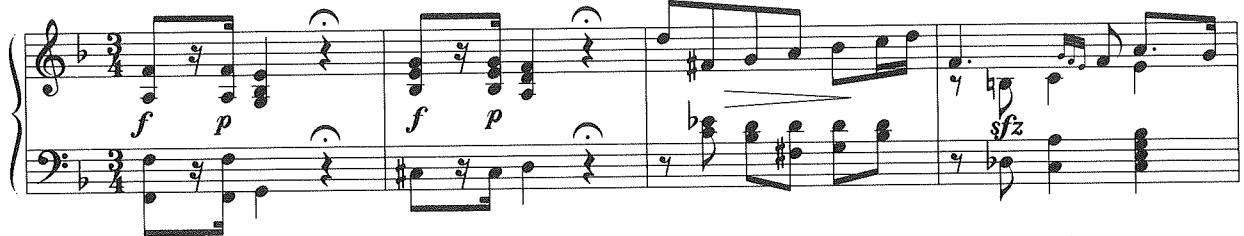
103

f

Ecco quel fiero istante

Larghetto

8.



5 CANTO

Ec - co quel fie - ro i - stan - te Ni - ce, mia Ni - ce ad - di - o Ni -

sffz — *p*

9

ce, mia Ni - ce ad - di - o co - me vi - vrò Ben mi - o co -

13

sì lon - tan da te? co - me vi - vrò Ben mi - o co - sì lon-

17

tan - lon - tan da - te? co - me vi - vrò Ben mi - o co - sì lon-

21 *a piacere*

tan - lon - tan da - te?

p col canto

25

Io vi - vrò sem - pre in pe - ne

29

io non a - vrò più be - ne io non a - vrò più be - ne co - sì lon -

33

tan lon - tan da te. Io vi - vrò sem - pre in pe - ne

37

a piacere

io non a - vrò più be - ne io non a - vrò più be - ne e

41

a piacere

Il Primo tempo

tu... e tu... e tu chi sa se ma - i ti

45

sov - ver - rai di me e tu chi sa? E

49 *rallentando a piacere*

tu chi sa se ma - i ti sov - ver - ra - i di

p f p f

52

me ad - di o

p

55 *f*

ad - di - o.

f

Senza parlar fra loro

Moderato

9.

p

5

mf p f

9 CANTO

Sen - za par - lar fra lo - ro s'in - ten - do - no gli a - man - ti

p espres.

13

di - co - no i lor sem - bian - ti quan - to na - scon - de il sen.

17

Sen - za par - lar — fra — lo - ro — s'in - ten - do - no gli — a - man - ti

21

di - co - no i lor — sem - bian - ti quan - to na - scon - de na-scon - de il sen.

25

di - co - no i lor — sem - bian - ti quan - to na - scon - de na-scon - de il sen.

29

S'e - spo - ne a gran pe - ri - glio di so - spi - ra - re in-

sfz p

33

va - no que - sto lin-guag - gio ar - ca - no chi - non ap - pren - de al -

sfz

37

men que - sto lin-guag - gio ar - ca - no chi - non ap - pren - de al -

sfz

41

men. Sen - za par - lar fra lo - ro s'in - ten - do - no gli a -

45

man - ti di - co - no i lor sem - bian - ti quan - to na - scon - de il

49

sen. S'e - spo - ne a gran pe - ri - glio di so - spi - ra - re in -

53

va - no que - sto lin-guag - gio ar - ca - no chi non ap - pren - de al -

57

men que - sto lin-guag - gio ar - ca - no chi non ap - pren - de al -

61

men que - sto lin-guag - gio ar - ca - no chi non ap - pren - de ap - pren - de al -

65

men que - sto lin - guag - gio ar - ca no chi non ap -

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time with a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. Measure 65 starts with a whole note followed by a half note, then a series of eighth and sixteenth notes.

68

pren - de ap - pren - de al - men chi non ap - pren-de al - men chi non ap -

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time with a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. Measure 68 starts with a half note followed by a quarter note, then a series of eighth and sixteenth notes.

72 *a piacere*

pren - de al - men.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time with a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. Measure 72 starts with a half note followed by a quarter note, then a series of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* and *p*. Performance instructions include slurs and grace notes.

Bella cosa è un cor sincero

10. **Allegretto moderato**

5 *a tempo*

10 **CANTO**

15 *rall.* *a tempo*

p espr. *p espr.*

Bel - la co - sa è un cor - sin -

ce - ro, è un cor - sin - ce - ro che sa a - mar con fe - del - tà con fe - del - tà il cor

col canto *a tempo*

20

rall.

a tempo

vo - stro si - lo spe - ro si - lo spe - ro sem - pre fi - do a me - sa - rà a me - sa -

f

col canto

p

25

rà.

rall.

Bel - la co - sa è un cor - sin -

p

30

ce - ro, che - sa a - mar - con fe - del - tà il cor vo - stro si lo

s:

p

34

spe - ro il cor vo - stro si - lo spe - ro sem - pre fi - do a me - sa -

p

s:

p

38

rà il cor vo - stro si lo spe - ro sem - pre fi - do a me sa -

42

rà a me sa - rà a me sa - rà.

47

Che m'a - ma - te lo com -

rall.
p a tempo
p espr.

52

pren - do d'es - ser vo - stro sol pre - ten - do, tro - ve - rò nel vo - stro

56

co - re o - gni mia fe - li - ci - tà che m'a - ma - te lo com-

60

pren - do, lo com - pren - do tro - ve - rò nel vo - stro co - re o - gni

64

mia fe - li - ci - tà fe - li - ci - tà fe - li - ci - tà.

p *espr.*

69

rall. a tempo

Bel - la co - sa è un cor sin - ce - ro, è un cor sin - ce - ro

rall. a tempo f

74

che sa a - mar con fe - del - tà con fe - del -

79

rall. *a tempo*

tà il cor vo - stro si - lo spe - ro si - lo spe - ro sem - pre fi - do a me - sa -

p

col canto *a tempo*

84

rà a me - sa - rà. Che m'a - ma - te lo - com - pren - do d'es - ser vo - stro sol - pre -

89

ten - do, tro - ve - rò nel vo - stro co - re tro - ve - rò nel vo - stro

93

cor - re o - gni mia fe - li - ci - tà tro - ve - rò nel vo - stro

97

cor - re o - gni mia fe - li - ci - tà fe - li - ci - tà fe - li - ci - tà

101

tà.

f

105

(indicated by a large bracket)

f

Sarà più dolce assai

Andante

11.

Musical score for piano and voice. The piano part consists of two staves in 3/4 time, B-flat major. The vocal part is in 3/4 time, B-flat major, with lyrics in Italian. The vocal line begins with a piano introduction.

CANTO

9
Sa - rà più____ dol - ce as - sa - i il tuo de - stin, dal mi - o, tu il

14
ge - nio tuo po - tra - i me - glio ap-pa - gar ap-pa-gar di me

18

sa - rà più dol - ce as - sa - i

23

il tuo de - stin, dal mi - o, tu il ge - nio tuo po -

27

tra - i me-glio ap - pa - gar ap - pa - gar di - me me - glio ap - pa - gar di me ap - pa - gar di -

31

me me - glio - ap - pa - gar - di - me ap - pa - gar - di - me.

35

Sem - pli - ci son gli a - man - ti

40

fi - do il mio Ben vogl' io, — i sem - pli - ci son tan - ti, e

44

la fe - del do - v'è? i sem - pli - ci son tan - ti, ma la fe -

48

del ma la fe - del do - v'è? la fe - del do - v'è? ma la fe -

52

del do - v'è? la fe - del do - v'è? Sa - rà più dol - ce as-

f *p*

56

sa - i il tuo de - destin, dal mi - o, tu il ge - nio tuo po - tra - i me - glio ap - pa -

61

gar ap - pa - gar di - me - sa -

65

rà più dol - ce as - sa - i il

p

69

tuo de - destin, dal mi - o, tu il ge - nio tuo po - tra - i me - glio ap-pa - gar ap - pa - gar di -

74

me. Sem - pli-ci son - gli a - man - ti fi - do il mio Ben - vogl' -

78

io, — e i sem - pli-ci son tan - ti, ma la fe - del do - v'è? ma - la fe -

83

del fe - del do - v'è? sa - rà più_ dol - ce as - sa - i il tuo de -

87

stin, de - stin dal mi o, tu il ge - nio tuo po - tri me - glio ap - pa -

91

gar me - glio ap - pa - gar me - glio ap - pa - gar ap - pa - gar di me me - glio ap - pa - gar di

95

me ap - pa - gar di - me me - glio - ap - pa - gar - di - me ap - pa - gar - di - me.

99

Da me che vuoi? che brami?

Allegro agitato

CANTO

12.

Musical score for voice and piano, page 12. The vocal part is in soprano C major, 2/4 time. The piano accompaniment is in basso continuo, also in C major, 2/4 time. The vocal line consists of eighth-note patterns, while the piano provides harmonic support with sustained notes and chords. The lyrics are repeated in three stanzas: stanza 1 (mezzo), stanza 2 (mezzo), and stanza 3 (basso). The score includes measure numbers 5, 9, and 12.

5
mi - o da me che vuoi? che bra - mi? a ni - ma mia, — Ben—
9
mi - o chie - di chie - di che far poss' io — per —

14

ap - pa - gar - ti ap - pien che vuo - i? che

sfz sfz

19

bra - mi? a - ni - ma mia, Ben - mi - o che bra - mi? che

sfz sfz sfz sfz

23

vuo - i? a - ni - ma mia, Ben - mi - o chie - di che far poss'

sfz sfz sfz sfz

27

io? per ap - pa - gar - ti appien che chie - di? che bra - mi? che

sfz sfz sfz sfz

(ovvero)

f

32

d. (ovvero)

chie - di? che bra - mi? Tut - to fa - rò Ben-

36

mi - o per ren - der - ti fe -

40

li - ce ma giu - ra, ma giu - ra al - la tua

45

Ni - ce d'es - ser di - scre - to di - scre - to al - men. Deh!

cresc.

50

giu - ra Ben mi - o d'es - ser di - scre - to di -

mf

f

p

55

scre - to al - men d'es - ser di - scre - to al-men d'es - ser di -

60

scre - to al - men. Da me che -

f

p

f

p

f

65

vuo - i? da me che - bra - mi? che -

p

f

70

chie - di? che bra - mi? che bra - mi? Da me che vuoi? che

p

75

bra - mi? a ni - ma mia, Ben mi - o da me che vuoi? che

79

(maggiori)

bra - mi? a ni - ma mia, Ben mi - o chie - di che far poss' io a -

84

ni - ma mi - a, Ben mi - o chie - di che far poss' io? per ap - pa - gar - ti ap -

sfz

89

a piacere

pien per ap-pa-gar - ti ap-pien.

Tut - to fa - rò Ben-

sfz col canto

94

mi o per ren der - ti fe - li -

99

ce ma giu - ra, ma giu - ra al - la tua Ni - ce

104

d'es - ser di - scre - to di - scre - to al - men. Deh! giu - ra Ben

109

mi - o d'es - ser di - scre - to di - scre - to

114

al - men d'es - ser di - scre - to al - men d'es - ser di - scre - to al - men.

119

men d'es - ser di - scre - to al - men.

124

Trova un sol

[Allegretto moderato]

13.

Fino al ♪ con due pedali

5

10 CANTO

Tro - va un sol mia____ bel - la____ Clo - ri che____ ti____

15
guar - di, e non____ t'am - mi - ri che ti____ veg - ga, e

20

non t'a - do - ri e poi sde - gna - ti con

me. Ma per - ché? fra tan - ti re - i

sol - con me - per - ché t'a - di - ri? sol - con

me - per - ché per - ché t'a - di - ri? per - ché t'a -

tr

sffz

30

35

a piacere

39

di - ri?
sol con me_ per-ché t'a - di - ri? Ah! se a-

f

44

ma - bi - le tu se - i col - pa - mia cru -

49

del non è ah! se a ma - bi - le tu -

54

se - i col - pa - mi - a cru - del non - è

59

col - pa mi - a cru - del non è.

con i due pedali fino al Ⓛ

64

3 3 3

68

3 3 3

f Ⓛ

Son gli occhi di Fille

Andantino

CANTO

14.

Songli occhi di Fil - le sa - et - te d'a - mo - re sa -

6

et - te d'a - mo - re che por - ta - no al co - re pia - ce - re, do -

11

lor che por - ta - no al co - re che por - ta - no al co - re pia - ce - re, do -

sfz

cresc.

f p

sfz

17

lor pia - ce - re, do - lor.

22

Di lei s'in - na - mo - ra chi - un - que la -

27

mi - ra, per Fil - le so - spi - ra un bar - ba - ro an - cor per

32

Fil - le so - spi - ra un bar - ba - ro an - cor so - spi - ra per

sfz

sfz

37

Fil - le per Fil - le so - spi - ra un - bar - ba - ro an - cor.

42

Son gli oc - chi di - Fil - le sa - et - te d'a -

rall.

47

mo - re sa - et - te d'a - mo - re che por - ta - no al co - re pia -

sfz *sfz*

52

ce - re, do - lor che por - ta - no al co - re che por - ta - no al co - re pia -

sfz *sfz* *p esp.* *cresc.*

58

ce - re, do - lor pia - ce - re, pia - ce - re, do - lor. Son gli

f — p

63

oc - chi di Fil - le sa - et - te d'a - mo - re che por - ta - no al

68

co - re pia - ce - re, do - lor pia - ce - re, do - lor pia -

rall. *a piacere*

rall. col canto

73

ce - re, do - lor.

p espri.

Sempre sarò costante

Allegretto

CANTO

15.

Sem-pre sa - rò co - stan - te sem - pre t'a-do - re -

5

rò ben - ché spie - ta - ta mio Ben ti chia - me - rò mio Be -

cresc.

10

ne ti chia - me - rò mio Be - ne. È sfor-tu - na - to an-cor ma fi - do a -

15

ad lib.

man - te mio Ben ti chia - me - rò. Sem-pre sa - rò co - stan - te

p *cresc.*

20

sem - pre t'a - do - re - rò sem - pre sem-pre t'a - do - re - rò sem - pre sem - pre t'a - do - re -

25

rò sem - pre t'a - do - re - rò t'a -

30

do - re - rò.

f

Nella stagion dei fiori

16.

Andante mosso

CANTO

Nel - la sta- gion dei fio - ri
e de' no - vel - li a -

9

mo - ri è gra - to il mol - le fia - to d'un Ze - fi - ro leg -

13

gier. O gem-ma fra le fron - de, o lie - to in - cres - pi

17

l'on - de Ze - fi - ro in o - gni la - to com - pa - gno è del pia -

21

cer Ze - fi - ro in o - gni la - to com - pa - gno è del pia -

25

cer.

f

Ho sparso tante lagrime

Cantabile

CANTO

17.

p affettuoso

Ho— spar - so tan - te la - gri-me per— am-mol - lir - ti il cor

5

che— stan - co or - mai di— pian - ge - re che— stan - co or - mai di— pian - ge - re ti

9

la - scio al tuo— ri - gor. Ho— spar - so tan - te la - gri-me per— am-mol - lir - ti il

14

cor che stan - coor-mai di pian - ge-re ti la - scio al tuo ri -

18

gor. Se a - spet - ti all'ul - ti - m'o - ra è tar - di la pie -

22

tà che pas - sa in noi l'a - mo - re sic - co - me in voi l'e - tà.

27

Ho— spar-so tan - te— la - gri-me per— am- mol - lir - ti il cor

31

che stan - co or-mai di pian - ge-re ti la - scio al tuo ri - gor

35

che stan - co or-mai di pian - ge-re ti la - scio al tuo ri - gor ti

39

la - scio ti la - scio ti la - scio al tuo al tu - o ri - gor ti la - scio al

43 ad lib.

tuo al tuo ri - gor.

col canto

Ma tu tremi, o mio tesoro

Larghetto

CANTO

18.

Ma tu tre - mi tu tre - mi o mio te -

p

5

so - ro ma tu pal - pi - ti ma tu pal - pi - ti cor

9

mi - o ma tu tre - mi o mio te - so - ro ma tu pal - pi - ti cor

p

13

mi - o non - te - mer con te - son - io -

18

né d'a - mor ti - par - le - rò

22

affrettando un poco il tempo

né d'a - mor no no d'a - mor ti par - le - rò men - tre

26

fol - go - ri e ba - le - ni men - tre fol - go - ri e ba -

rinf. *f*

29

le - ni sa - rò te - co a - ma - ta Ni - ce si sa - rò te - co a - ma - ta

33

Ni - ce men - tre fol - go - ri e ba - le - ni sa - rò te - co a - ma - ta

37

Ni - ce a - ma - ta Ni - ce.

f p f p f p f p f p f p

p esp.

41

Quan - do il ciel - si ras - se - re - ni Ni - ce in - gra - ta io par - ti - rò si Ni - ce in -

46

grat - io par - ti - rò quan - do il ciel si ras - se - re - ni Ni - ce in -

50

grat - io par - ti - rò quan - do il ciel si ras - se - re - ni Ni - ce in -

54

morendo

grat - io par - ti - rò in - gra - ta Ni - ce io par - ti -

59

calando

rò io par - ti - rò.

p calando

E pur fra le tempeste

Allegretto



5

va - i ah non— ri - tor - ni mai— mai più— se - re - no se - re - no il dì... E'

10

pur— fra le— tem - pe - ste la cal - - mari - - tro - va - - i ah

14

non ri - tor - ni mai mai più se - re - no se - re - no il di.

18

Que - sto de' gior - ni mie - i que - sto è il più chia - ro gior - no

22

vi - ver co - sì vor - re - i vor - rei mo - rir co - sì

26

Vor - re. - i vor - rei mo - rir co - sì vor - re - i vor -

30

rei mo - - rir co - sì vor - re - i vor-rei mo - - rir co - sì.

34

38

Ah cara mia Ninetta

Larghetto



5

The vocal line continues with eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. The piano part maintains eighth-note chords. Measure 5 ends with a fermata over the vocal line.

se pre - sto a con - so - la - re non vie - ni que - sto cor il

9

The vocal line begins with eighth-note pairs, followed by sixteenth-note patterns. The piano part consists of eighth-note chords. Measure 9 ends with a fermata over the vocal line.

pian - to mio ti muo - va ti muo - va il mio la - men - to

13

sen - za di te un mo - men - to vi - vo in- fe - li - ce o - gnor

17

a piacere

Allegretto

vi - vo in- fe - li - ce o - gnor... Dam - mi la - bel - la - ma - no o ca - ra

21

mia o ca - ra mia Ni - net - ta ed a com - pir t'af - fret - ta la

25

mi - a fe - li - ci - tà

29

dam - mi la bel - la ma - no o ca - ra mia Ni - net - ta ed

33

a com - pir t'af - fret - ta la mi - a fe - li - ci -

36

tà.

40

Dam - mi la bel - la ma - no o ca - ra mia Ni - net - ta

44

ed — a com — pir t'af — fret — ta la mia fe — li — ci — tà.

48

Ah — ca — ra — mia Ni — net — ta mi — sen — to già — man — ca — re ah

52

tu — a com — pir t'af — fret — ta la mia fe — li — ci — tà

56

dam — mi — la bel — la ma — no o — ca — ra — mi — a o ca — ra mia Ni — net — ta ed

60

a com - pir - taf - fret - ta la mia fe - li - ci - tà la

64

mi - a fe - li - ci - tà la mia fe - li - ci - tà fe - li - ci - tà

68

tà fe - li - ci - tà.

71

Non gli scherzate intorno

Allegretto moderato

21.



5 CANTO

Non gli scherza - te in - tor - no, no, no per ca - ri -

9

tà no, no, no, no per ca - ri -

13

Musical score page 13. The vocal line starts with eighth notes followed by sixteenth-note patterns. The lyrics are: "tā non gli scher-za - te in - tor - no che v'in - na-mo - re - rā non". The piano accompaniment consists of sustained chords.

18

Musical score page 18. The vocal line features eighth and sixteenth-note patterns. The lyrics are: "gli scher-za - te in - tor - no no, no per ca - ri - tà non gli scher - za - te in -". The piano accompaniment includes bass line patterns.

23

Musical score page 23. The vocal line has eighth-note patterns with grace notes. The lyrics are: "tor - no che v'in - na - mo - re - rā che v'in -". The piano accompaniment provides harmonic support with chords.

26

Musical score page 26. The vocal line includes eighth and sixteenth-note patterns. The lyrics are: "na - mo-re - rā che v'in - na - mo - re - rā". The piano accompaniment ends with a dynamic marking "espressivo".

31

E il chie - der - gli pie - tà del

36

fo - co che vi ac - cen - de si, del fo - co che vi ac-

41 *rall.* *a tempo*

cen - de di - rà che non v'in - ten - de, e che d'a - mor non sa.

col canto

46

Non gli scher - za - te in - tor - no no,

A musical score page showing two staves. The top staff is for voice and piano, with the vocal line continuing from the previous page. The lyrics are: "no per ca - ri - tà", "no, no," and "no, no, no, no per ca - ri -". The piano accompaniment consists of eighth-note patterns in the right hand and sustained bass notes in the left hand. The bottom staff is for the orchestra, showing sustained bass notes. The page number 50 is at the top left.

55

tà non gli scher-za - te in - tor - no che v'in-na - mo-re - rà

A musical score page from Verdi's "Rigoletto". The top staff shows a soprano vocal line with lyrics: "no, no, no, no che v'in-na - mo-re - rà. E il chie - der- gli pie -". The bottom staff shows an accompaniment by the orchestra. The page number 60 is at the top left.

65

tà del fo - co che v'ac - cen - de di - rà che non v'in - ten - de, e che d'a -

70

mor d'a-mor— non sa. Non gli scher - za - te in - tor - - no no,

74

no — per ca - ri - tà non gli scher - za - te in - tor - - no no, no che

78

v'in - na - mo - re - rà no, no, no, no, no, no per - ca - ri - tà no, no, no,

82

no, no - che_ v'in - na - mo - re - rà no che v'in - na - mo - re - rà.

Ah! non lasciarmi

22.

Largo

5 CANTO Ah! non la - sciar - mi, no,

calando p

9 bell' I dol mi - o di chi mi fi - de - rò se -

f sfz

13

tu se tu se tu m'in - gan - ni

p f p f p f p

17 **Andantino**

di vi - ta io man - che - re - i nel dir - ti nel dir - ti ad -

21

di - o che vi - vernon po - tre - i fra tan - ti af - fan -

25

ni fra tan - ti fra tan - ti af - fan - ni di vi - ta io man - che -

sfz

29

re - i nel dir - ti nel dir - ti ad - di - o ah — non la - sciar - mi —

33

no di — chi mi — fi - de - rò di — chi — mi — fi - de -

37

rò ah — non la - sciar - mi — no — bell' I - dol mio — di —

41

chi mi fi - de - rò — bell' I - dol mio — ah non la - sciar - mi — no

sfz

45

no di vi - ta io man - che - re i nel dir - ti nel dir - ti ad-

49 >

di o ah non la - sciar - mi no no ah non la - sciar - mi bell' I - dol

cresc.

53

mi ah non la - sciar - mi.

57

Che chiedi, che brami

Andantino mosso

23.

p

7

f

13

CANTO

Che chie - di, che

19

bra - mi ti spie - ga se m'a - mi mio dol - ce te - so - ro mio so - lo pen -

p

25

sier.

Ti spie - ga che bra - mi mio dol - ce te -

31

so - ro mio so - lo pen - sier.

37

Se l'i - dol che a - do - ro non la - scio con - ten - to

43

rall.

a tempo

non la - scio con - ten - to mi sem - bra tor - men - to l'is - tes - so pia -

49

cer l'is - tes - so pia - cer mi sem - bra tor-

55

men - to l'is - tes - so pia - cer. Che chie - di, che

61

bra - mi ti spie - ga se m'a - mi

67

ti spie - ga se m'a - mi mio dol - ce te - so - ro mio so - lo pen-

73

sier se l'i - dol che a - do - ro

79

non la - scio con - ten - to mi sem - bra tor-men - to l'is - tes - so pia-

85

cer mi sem - bra tor - men - to mi sem - bra tor - men - to mi sem - bra tor-

91

men - to l'is - tes - so l'is - tes - so pia - cer se l'i - dol che a

97

do - ro non la - scio con - ten - to mi sem - bra tor - men - to l'is - tes - so pia - cer

104

mi sem - bra tor - men - to l'is - tes - so pia -

calando un poco

111

cer.

p *rall.*

f

Scioglierò le mie catene

Andante

CANTO

24.

Scio - glie - rò le mie ca - te - ne già le sen - to ral - len-

p

legato

5

tar non si du - ra bel - la I - re - ne sem - pre so - lo a so - spi -

9

rar non si du - ra bel - la I - re - ne sem - pre so - lo sem - pre -

13

so - lo a so - spi - rar sem - pre - so - lo a so - spi -

16

rar. Se lon - tan ben_ mio tu se - i so - no e - ter - ni i di - per - me son - mo -

21

men - ti i gior - ni mie - i I - dol mi - o vi - ci - no a - te son mo -

25

men - ti i gior - ni mie - i I - dol mi - o vi - ci - no a - te I - dol -

29

mio vi ci no a te.

33

Scio glie rò le mie ca - te ne già le sen - to ral - len -

37

tar non si du - ra bel - la I - re - ne sem - pre so - lo a so - spi - rar non si -

42

du - ra bel - la I - re - ne sem - pre so - lo a so - spi - rar sem - pre -

46

so - lo sem - pre so - lo a so - spi - rar sem - pre - so - lo a so - spi -

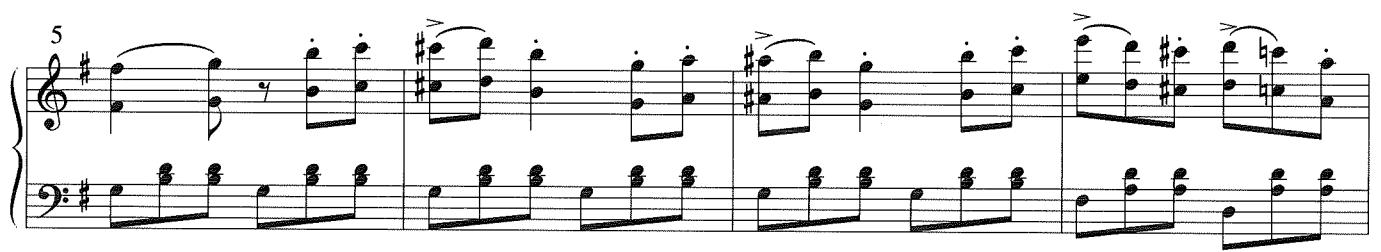
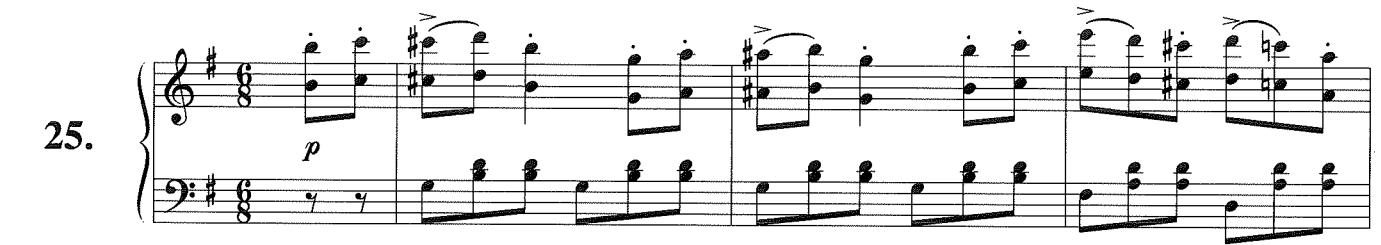
50

rar sem - pre so - lo a so - spi - rar.

T'amo tanto che non oso

Allegretto

25.



9 CANTO



14



18

sem - pre il mio pen - sier. E se mai non ho ri - po - so sol pen - san - do che tu

p.

23

se - i la ca - gion de' ma - li mie - i go - do un' om - bra di pia - cer sol pen-

28

san - do che tu se - i la ca - gion de' ma - li mie - i go - do un' om - bra di pia -

ad lib.

p.

33

cer. T'a - mo

a tempo

38

tan - to che non o - so sol pen - sa - re ad al - tro og - get - to al tuo va - go al - te - ro a-

43

spet - to vo - la sem - pre il mio pen - sier. E se mai non ho ri -

47

po - so sol pen - san - do che tu se - i la ca - gion de' ma - li

51

mie - i go - do un' om - bra di - pia - cer sol pen - san - do che tu

55

se - i la ca - gion de' ma - li mie - i go - do un' om - bra di pia -

The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has a bass clef. The music is in common time with a key signature of one sharp. The lyrics are written below the top staff.

59

cer go - do un' om - bra di pia - cer si go - do un' om - bra di pia -

The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has a bass clef. The music is in common time with a key signature of one sharp. The lyrics are written below the top staff.

63

cer.

The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has a bass clef. The music is in common time with a key signature of one sharp. The lyrics 'cer.' are written above the top staff.

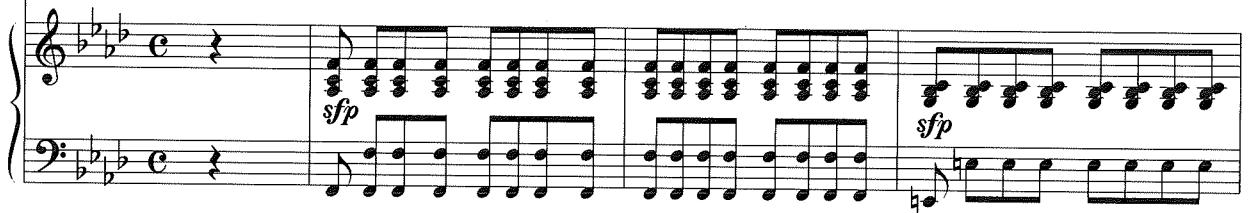
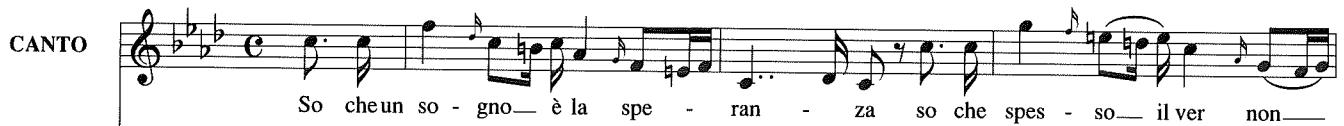
67

f

The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has a bass clef. The music is in common time with a key signature of one sharp. Dynamic markings 'f' and 'ff' are present in the middle staff.

So che un sogno è la speranza

Maestoso



5

4

di — ce so che spes — so il ver — non — di — ce ma pie — to — sa in — gan — na —

The musical score continues with two more staves. The first staff is for the Canto part, showing a continuation of the eighth-note chords. The second staff is for the piano, showing eighth-note chords. The lyrics "di — ce so che spes — so il ver — non — di — ce ma pie — to — sa in — gan — na —" are written below the notes.

9

5

tri — ce con — so — lan — do il cor — mi va ma pie — to — sa in — gan — na —

The musical score continues with two more staves. The first staff is for the Canto part, showing a continuation of the eighth-note chords. The second staff is for the piano, showing eighth-note chords. The lyrics "tri — ce con — so — lan — do il cor — mi va ma pie — to — sa in — gan — na —" are written below the notes.

13

tri - ce con - so - lan - do il cor mi va. Fra que' so - gni il co - re ha

17

pa - ce e ca - pa - ce al-men si ren - de di sue

20

bar - ba-re vi - cen - de di sue bar - ba-re vi - cen - de a sof -

sfp *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

24

ad lib.

frir la - cru - del - tà. So che un so - gno - è la spe -

f *f* *sf*

28

ran - za so che spes - so il ver non di ce so che

sfp

31

Maggiore

spes - so il - ver non di ce ma pie - to - sa in - gan - na - tri - ce con - so-

36

lan - do al - men mi - va ma pie - to - sa in - gan - na - tri - ce con - so-

40

lan - do al - men mi - va con - so - lan - do al - men mi - va.

f

INDICE

Nota introduttiva
di Giovanni Caserta

pag. 3

Don Michele Carafa e l'arte scabrosissima di cavar le cavatine
di Luigi Pentasuglia

pag. 7

Caricatura di Carafa

pag. 11

Collezione di Cavatine Italiane

pag. 13

Nota all'Edizione

pag. 14

Finito di stampare
nello stabilimento tipografico
BMG Matera
Via della Scienza, 28 - Zona Paip
Tel. 0835/263381 - Fax 0835/383022