



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in
Musicologia

L'Ave Maria su Scala enigmatica di Giuseppe Verdi
Studio genetico ed edizione degli abbozzi

Relatore: Prof.ssa Federica Rovelli

Correlatore: Prof. Fabrizio Della Seta

Tesi di laurea di:

Myriam Bizzarri

522153

Anno accademico 2025/2026

*A Marco,
che amava Verdi più di me.*

*A mia madre,
che mi ha donato il mare dentro.*

*A mio padre,
che mi ha donato un porto sicuro.*

Sommario

Elenco delle abbreviazioni.....	5
1. Introduzione	6
1.1 L'ultima produzione di Giuseppe Verdi e i <i>Quattro Pezzi Sacri</i>	6
1.2 «Venga questa quarta <i>Ave Maria</i> ». Il culto mariano nell'Italia del XIX secolo	7
2. <i>Ave Maria su Scala enigmatica</i>: cronologia e genesi esterna	12
2.1 La «Gazzetta Musicale di Milano» e la <i>Scala Rebus</i>	12
2.2 Carteggio Verdi-Boito	16
2.3 <i>Ave Maria</i> : prima e seconda versione	20
2.4 Verso la pubblicazione	27
2.5 I <i>Quattro Pezzi Sacri</i> : verso la prima esecuzione	29
3. L'<i>Ave Maria</i>: struttura e materiali preparatori	32
3.1 Elenco delle sigle	32
3.2 Struttura del brano	32
3.3 L' <i>Ave Maria</i> e i tre differenti stadi di elaborazione	33
3.4 Analisi: la <i>Scala enigmatica</i>	34
3.5 Confronto tra la prima e la seconda versione	42
4. Il processo compositivo: i materiali	64
4.1 Elenco delle sigle	64
4.2 Il <i>corpus</i> degli schizzi	65
4.3 Tipologia di carta	69
4.4 Struttura e contenuto dei fascicoli	72
4.5 Tipologia delle annotazioni	76
4.6 Criteri di trascrizione	78
4.7 Riproduzione dei singoli fogli	83
4.8 Trascrizione dei singoli fogli	122

4.9 Commento	177
4.10 Note alle trascrizioni	212
5. Il processo compositivo: ipotesi di ricostruzione.....	257
5.1 Elenco dei testimoni	257
5.2 Confronto tra gli abbozzi	258
5.3 Un'ipotesi di ricostruzione del processo compositivo	283
5.4 Conclusioni	306
6. Appendice	310
Minuta di lettera di Verdi contenuta nell' <i>Album Verdi</i> di Napoli.....	310
<i>Ave Maria su Scala enigmatica</i> nella versione Gallignani	313
<i>Ave Maria su Scala enigmatica</i> nella versione dell'Edizione Ricordi.....	321
7. Bibliografia e Sitografia	329
7.1 Bibliografia	329
7.2 Sitografia	334
Ringraziamenti.....	335

Elenco delle abbreviazioni

ABBREVIAZIONE	SIGNIFICATO
b. / bb.	battuta/battute
cfr.	confronta
ecc.	eccetera
Es.	esempio musicale
Fig.	figura
n.	numero
p./pp.	Pagina/pagine
Tab.	tabella
Trscr.	trascrizione

Tab. 1.

1. Introduzione

1.1 L'ultima produzione di Giuseppe Verdi e i *Quattro Pezzi Sacri*

L'ultima stagione compositiva di Giuseppe Verdi, inaugurata da *Aida*, è segnata non soltanto dai grandi titoli operistici, ma anche da una significativa produzione di musica sacra. Nel corso degli anni gli studiosi hanno individuato diversi fattori dietro a questo apparente nuovo interesse per il sacro da parte di Verdi. Un primo potrebbe risiedere nella sfera privata e vedere la composizione di brani di ispirazione sacra inseriti in un percorso di personale ricerca spirituale. Verdi, come spiega Susanna Pasticci, «aveva concepito le sue ultime opere sacre come un diario intimo, come il frutto di un'esperienza creativa che avrebbe preferito lasciare nel cassetto, piuttosto che condividere con il pubblico». ¹ Ma è la stessa Pasticci a ritenere questo aspetto controverso, visto che proprio Verdi più volte si era dichiarato distante dalla religione e dalla fede, e ricorda anche che il musicare un testo sacro non implica diretta adesione a esso. Un secondo motivo, sostenuto da Massimo Mila, si potrebbe identificare in quella gerarchia tra i generi musicali che da sempre considerava la musica sacra il vertice della composizione musicale, quasi costituisse il banco di prova della maturità artistica di un compositore. ² Un terzo aspetto potrebbe rintracciarsi nel ruolo attribuito alla musica sacra, considerata da Verdi «la manifestazione per eccellenza della musica italiana». ³

Un generale nuovo interesse per la musica sacra si inserisce in un quadro storico, culturale e politico più ampio che caratterizza l'Italia a partire dalla seconda metà del XIX secolo, soprattutto dopo la sua unificazione del 1861. Come vedremo nel paragrafo successivo, dove si riferirà in sintesi di questi aspetti, le composizioni di carattere sacro di Verdi si collocano bene in questo quadro di riferimento. I brani di ispirazione sacra più noti e rilevanti si inseriscono nella produzione successiva al 1874, avviata dalla composizione della *Messa da Requiem*. A questa seguono il *Pater Noster* e l'*Ave Maria su testo di Dante* (1880), le *Laudi alla Vergine* (1887-1888), il *Te Deum* (1895-96), lo *Stabat Mater* (1896-1897) e l'*Ave Maria su Scala enigmatica* (1898). Tra queste composizioni troviamo i brani che compongono la raccolta dei *Quattro Pezzi Sacri* che, nell'edizione pubblicata da Giulio Ricordi nel 1898, ⁴ compaiono nel seguente ordine:

¹ PASTICCI 2018, p. 58.

² MILA 2000, p. 659.

³ MENDICINO 2006, p. 318.

⁴ VERDI 1898.

1. *Ave Maria su Scala enigmatica a quattro voci*, per coro a cappella;
2. *Stabat Mater*, per coro a quattro parti e orchestra;
3. *Laudi alla Vergine Maria tolte dall'ultimo Canto del Paradiso di Dante*, per quattro voci bianche;
4. *Te Deum* per doppio coro a quattro parti e orchestra.

Osservando le date di composizione dei singoli brani possiamo notare un primo aspetto fondamentale: i *Quattro Pezzi Sacri* nascono come pezzi singoli e a sé stanti e, solo in un secondo momento vengono assemblati in vista della pubblicazione e delle prime esecuzioni pubbliche. Analizzando l'opera nella sua interezza, infatti, ci rendiamo conto della disomogeneità delle quattro composizioni. Come sottolinea Irina Georgieva, i quattro pezzi non sono legati da alcun *fil rouge* per quanto concerne l'aspetto liturgico: l'*Ave Maria*, lo *Stabat Mater* e il *Te Deum* sono rispettivamente una preghiera, una sequenza e un inno molto usati nella tradizione della chiesa cattolica romana, ma mai, prima dei *Quattro Pezzi Sacri*, riuniti in un'unica opera.

L'*Ave Maria su Scala enigmatica*, il primo brano della raccolta, sarà il centro di questo studio; esso si concentrerà sulle vicende che hanno portato alla forma definitiva della composizione partendo dalle ricostruzioni cronologiche e analitiche già operate nel corso degli anni da numerosi studiosi, cercando una corrispondenza di questi processi nei materiali preparatori superstiti e ricostruendo quindi la genesi interna del brano.

1.2 «Venga questa quarta *Ave Maria*». Il culto mariano nell'Italia del XIX secolo

La preghiera mariana più nota e diffusa del cattolicesimo, nel momento in cui Verdi inizia a lavorare sul brano oggetto di questo studio, non rappresenta una novità nella sua produzione. Infatti, prima dell'*Ave Maria su Scala enigmatica* troviamo altre tre precedenti invocazioni alla Vergine Maria modellate secondo i canoni della preghiera. Due appartengono a titoli operistici: la prima, il *Salve, Maria*, intonato da Giselda nel primo atto de *I Lombardi alla prima Crociata*, composta nel 1843, e la seconda, l'*Ave Maria* di Desdemona nel quarto atto di *Otello*, composta nel 1887. La terza è l'*Ave Maria su testo volgarizzato da Dante*, brano per soprano e archi composto tra il 1879 e il 1880. A queste possiamo aggiungere anche le invocazioni e i riferimenti a Maria presenti in altre due opere: *Giovanna d'Arco*, composta nel 1845, e *La forza del destino*, composta nel 1862.

La preghiera dell'*Ave Maria* evoca due grandi temi che interessano l'Italia dell'Ottocento: un rinnovato interesse intorno alla religione e il crescente culto della figura di Maria.⁵

Durante il periodo del Romanticismo, le arti visive, letterarie e musicali recuperano aspetti ed elementi legati alla cristianità, alla religione e al culto, che diventano così soggetti centrali di molte opere. I temi religiosi entrano a far parte della cultura di massa, tanto che Abramo Basevi parla di una vera e propria moda:

Giova rammentare, che in quel tempo correva, come di moda, l'idea religiosa, tanto che la filosofia regnante ne era tutta immedesimata. La teologia aveva invaso ogni ordine dello scibile, ed il cristianesimo, difeso come il fondamento della civiltà, aveva acquistato sotto la penna di chiarissimi letterati uno splendore abbagliante.⁶

Religione e cristianesimo diventa una 'moda' necessaria anche per la diffusione del crescente spirito nazionale nell'Italia pre e post-unitaria, in cui la frammentazione territoriale, socioculturale e politica saranno ancora predominanti.⁷

Il XIX secolo vede anche una crescente diffusione del culto mariano, che diventa soggetto centrale e prediletto in modo trasversale di tutte le arti.⁸ A contribuire a questo fenomeno concorrono anche le cronache e le narrazioni delle numerose apparizioni mariane avvenute in Europa nel corso del secolo, come ad esempio le note apparizioni di Santa Caterina Labouré, quella di La Salette e quella di Lourdes.⁹

Nel 1830 in Rue de Bac, a Parigi, è la giovane novizia Zoe Labouré, poi Santa Caterina Labouré, a essere testimone di due apparizioni, la prima avvenuta nella notte tra il 17 e il 18 luglio e la seconda all'alba del 27 novembre, nelle quali la Vergine chiede alla giovane di coniare una medaglietta sulle sembianze della figura a lei apparsa. La medaglietta, oggi nota come 'Medaglietta miracolosa', divenne simbolo di protezione e di richiesta di grazia. Pochi anni più tardi, il 19 settembre del 1846, vicino al villaggio di La Salette-Fallavaux, non distante dalla città francese di Grenoble, due pastorelli, Mélanie Calvat, di 15 anni, e Maximin Giraud, di 11 anni, vedono apparire la figura di una donna che attira a sé i due bambini chiedendo loro preghiere per le conversioni del cuore degli uomini. E nel 1858, a Lourdes, la 'bella Signora' appare per diciotto volte alla giovane Bernadette Soubirous. L'evento ha subito un'eco

⁵ BANTI 2000 e BANTI 2008.

⁶ IZZO 2007, p. 557.

⁷ PASTICCI 2018, p. 61.

⁸ PASTICCI 2018, p. 59.

⁹ CRACCO 1985.

incredibile nelle cronache e nei giornali dell'epoca, tanto da valicare in poco tempo i confini alpini ed essere riconosciuto ufficialmente come apparizione dalla Chiesa appena quattro anni dopo, nel 1862.¹⁰

A sancire l'importanza del culto della Vergine e a contribuire ulteriormente al suo slancio fu anche la promulgazione del dogma dell'Immacolata Concezione da parte del pontefice Pio IX, che l'8 dicembre del 1854, con la bolla *Ineffabilis Deus*, afferma che Maria madre di Dio, fin dal suo concepimento, è stata preservata dalla macchia del peccato originale.¹¹ Per celebrare l'avvenimento, viene fatta erigere in Piazza di Spagna, a Roma, una colonna, sulla cui sommità viene posta una statua dedicata alla Vergine, modellata sulle sembianze dell'apparizione di Santa Caterina Labouré.¹²

Questo clima influenza anche la produzione artistica e letteraria che, come già detto in precedenza, spesso ricorre a Maria e alla fede come soggetto o elemento centrale di molte opere. Già a partire dalla fine del secolo precedente cominciano a circolare numerosi scritti su Maria. Accanto a testi dedicati alla figura della Vergine e al racconto di accadimenti della sua vita, sono sempre più diffusi testi che descrivono il culto mariano diffuso lungo la penisola: feste tradizionali, riti antichi e folklore popolare. Maria diventa soggetto della narrazione e la fede, spesso incarnata dai protagonisti delle vicende, diventa un mezzo per affermare non soltanto i valori cristiani, ma anche sociali e patriottici e, in un'ottica romantica, per riaffermare la vittoria del sentimento sulla ragione.

Un esempio di questa tendenza è rappresentato da uno dei capolavori della letteratura italiana: *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, romanzo di stampo patriottico e risorgimentale, ultimato nel 1858 e pubblicato postumo nel 1867. Il romanzo narra le vicissitudini di Carlo Altoviti, che, nella forma di un'autobiografia, racconta la sua vita esordendo così: «Nacqui veneziano ai 18 ottobre del 1775, giorno dell'evangelista san Luca; e morirò per la grazia di Dio italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo». Nel racconto della vita del protagonista emerge una fede intesa come profonda adesione ai propri ideali e valori etici e politici, che si fonde con un forte senso morale e patriottico. Si accompagna a essa una speranza salda in una «Provvidenza» riconducibile a una concezione deistica di impronta risorgimentale. Interessanti, e in linea con quella tendenza cui si è accennato poco sopra, sono i riferimenti a cerimonie e riti popolari e le descrizioni di luoghi di culto, spesso legati alla devozione mariana.¹³ Ma il più celebre esempio della letteratura italiana e non solo è rappresentato senz'altro da *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, il romanzo della Provvidenza, pubblicato nella sua edizione definitiva tra il 1840 e il 1842. Nel romanzo la purezza della Vergine si

¹⁰ DELANEY 1961, pp 68-86, 89-112, 115-143.

¹¹ BANTI 2000.

¹² IZZO 2007, p. 560.

¹³ FERRONI 2021, pp. 270-274.

incarna nella purezza della protagonista Lucia che, nel momento di massimo sconforto e nella notte più lunga e buia della sua vita, decide di offrire un voto alla Madonna, promettendo di preservarsi pura, di rinunciare all'amore per Renzo per poter essere salvata e liberata. Infatti, per tutto il romanzo, la Vergine è per Lucia quella che Susanna Pasticci definisce una «stella polare che guida tutte le sue azioni, i suoi pensieri e i suoi comportamenti».¹⁴ Tutto il romanzo è pervaso dalla fede incrollabile nella Provvidenza, intesa come presenza di Dio nella vita degli uomini, che accompagna e protegge dal male, senza poterlo evitare, ma contribuendo a trasformarlo in bene, secondo quella che Manzoni definisce la «provvida sventura».¹⁵

Nei primi decenni del XIX secolo la più celebre opera di Dante conosce una stagione di grande popolarità e diffusione, pur non essendo tale evento riconducibile in senso stretto a motivazioni religiose, bensì a dinamiche sociali e politiche. Infatti, nei primi due decenni dell'Ottocento vengono pubblicate numerose riedizioni della *Divina Commedia*, riviste e arricchite di commenti, descrizioni e spiegazioni che hanno come compito quello di rendere più semplice la fruizione del testo, favorendo così il ritorno alla circolazione nella cultura di massa di uno dei più importanti testi della letteratura italiana di tutti i tempi.¹⁶ Nell'opera di Dante, Maria è una figura di indubbio rilievo e importanza, descritta dall'autore come figura alla quale rivolgersi in cerca di intercessione e protezione, come farà lo stesso Dante nel corso del suo viaggio. Accanto all'immagine di Maria avvocata di chi a lei ricorre vede una grande diffusione, nel periodo del Romanticismo e non solo, quella di Maria *Mater dolorosa*, che piange suo figlio sacrificato per la salvezza del mondo, grazie anche alla grande carica emotiva che questa rappresentazione della Vergine porta con sé e nella quale l'umanità, afflitta e schiacciata dai mali più disparati, può riconoscersi.¹⁷

Per quanto riguarda la produzione musicale, nel corso del XIX secolo la composizione di musica sacra costituisce una componente fondamentale del percorso di formazione e del 'mestiere' del musicista. La produzione di brani di carattere sacro e destinati alla liturgia è parte integrante del lavoro di un compositore. La musica sacra è considerata anche uno strumento privilegiato per lo studio e l'acquisizione delle tecniche contrappuntistiche e armoniche, del linguaggio musicale e delle sue regole.

Brani ispirati alla preghiera dell'Ave Maria nella sua forma canonica, o in una forma modellata su di essa sono infatti presenti nella produzione non soltanto di Verdi, ma della maggiorana dei compositori a lui contemporanei:

¹⁴ PASTICCI 2018, p. 65.

¹⁵ FERRONI 2021, pp. 144-163.

¹⁶ IZZO 2007, p. 565.

¹⁷ PASTICCI 2018, p.59.

Vincenzo Bellini compose due intonazioni della preghiera del *Salve Regina*, due composizioni giovanili risalenti agli anni di studio a Napoli. Gaetano Donizetti compose nel 1842 un'*Ave Maria* per soprano, coro a quattro parti e orchestra d'archi e, due anni dopo, nel 1844, un'*Ave Maria* su testo di Dante per soprano, contralto e archi, a ulteriore dimostrazione della grande circolazione che i testi del poeta toscano avevano all'inizio del secolo.¹⁸ Francesco Florimo nella sua raccolta *Ore musicali o sia raccolta di 12 pezzi da camera*, pubblicata nel 1836, include anche il brano *Ave Maria: quartettino per soprano, contralto, tenore e basso*.¹⁹ Ma forse uno dei più celebri esempi del XIX secolo è rappresentato dallo *Stabat Mater* di Gioachino Rossini, composto nel 1842 e di certo un punto di riferimento per la composizione di musica sacra per i compositori contemporanei e successivi.²⁰

È in questo generale interesse per la religione e il rinnovato impulso dato al culto di Maria che si inseriscono anche le composizioni a carattere sacro di Verdi, riferito al quale però non possiamo parlare di quella che Basevi definì moda. Infatti, l'interesse di Verdi per la musica sacra, soprattutto per quella del passato, è qualcosa che accompagna e segna tutta la sua vita personale e compositiva.

¹⁸ ROSTAGNO 2015, p. 109.

¹⁹ IZZO 2007, p. 569.

²⁰ PASTICCI 2018, p. 64.

2. *Ave Maria su Scala enigmatica*: cronologia e genesi esterna

2.1 La «Gazzetta Musicale di Milano» e la *Scala Rebus*

Un'altra ave Maria! Sarebbe la quarta! Potrei così sperare d'essere, dopo la mia morte, beatificato.²¹

È così che Verdi parla in una lettera ad Arrigo Boito di quella che sarebbe diventata l'*Ave Maria su Scala enigmatica*. Nel 1889, anno in cui nel carteggio Verdi-Boito per la prima volta si accenna all'*Ave Maria*, l'intonazione della preghiera mariana non rappresenta una novità nella produzione verdiana, come il compositore stesso sottolinea nella lettera e sottolineato nel capitolo precedente. Due delle tre *Ave Maria* alle quali fa riferimento appartengono al repertorio operistico, la terza è una composizione per voci e archi. E la quarta è l'*Ave Maria su Scala enigmatica* della quale, come vedremo in questo capitolo, esistono non una, ma due versioni differenti.

Susanna Pasticci, nel domandarsi che cosa abbia spinto il compositore a tornare per la quarta volta nella sua carriera a lavorare su un'*Ave Maria*, sottolinea che

Le Ave Maria di Verdi sono brani molto eterogenei, composti su testi diversi e per organici differenti, ma soprattutto destinati a pubblici e contesti esecutivi – la sala da concerto o il palcoscenico operistico – molto distanti fra loro. [...] Tuttavia, l'unicità della fonte testuale di riferimento – la preghiera mariana – suggerisce l'esistenza di un filo conduttore tangibile e concreto.²²

Sempre secondo Pasticci, le motivazioni circa l'esistenza di questo «filo conduttore» sono da ricercare ancora una volta nel contesto storico di riferimento, del quale si è parlato nel capitolo precedente (cfr. Cap 1.2, pp. 7-11).

La lunga storia dell'*Ave Maria su Scala enigmatica* inizia nel 1888 tra le pagine di un giornale e terminerà dieci anni più tardi, nel 1898, con la pubblicazione dei *Quattro Pezzi Sacri* da parte di Ricordi.²³

²¹ CONATI (A CURA DI) 2014, pp. 190-191.

²² PASTICCI 2018, p. 57.

²³ VERDI 1898.

Fondamentali per ricostruire la storia del brano sono il *Carteggio Verdi-Boito*, con riferimento all'edizione curata da Marcello Conati nel 2014,²⁴ e la ricostruzione della genesi esterna, sempre operata da Conati nel 1978,²⁵ un punto di partenza immancabile per chi, negli anni successivi, si è occupato di questa composizione. Fu proprio Conati, lavorando al *Carteggio Verdi-Boito* negli anni Settanta, a ipotizzare e successivamente scoprire l'esistenza di una prima versione dell'*Ave Maria* diversa da quella pubblicata nel 1898.

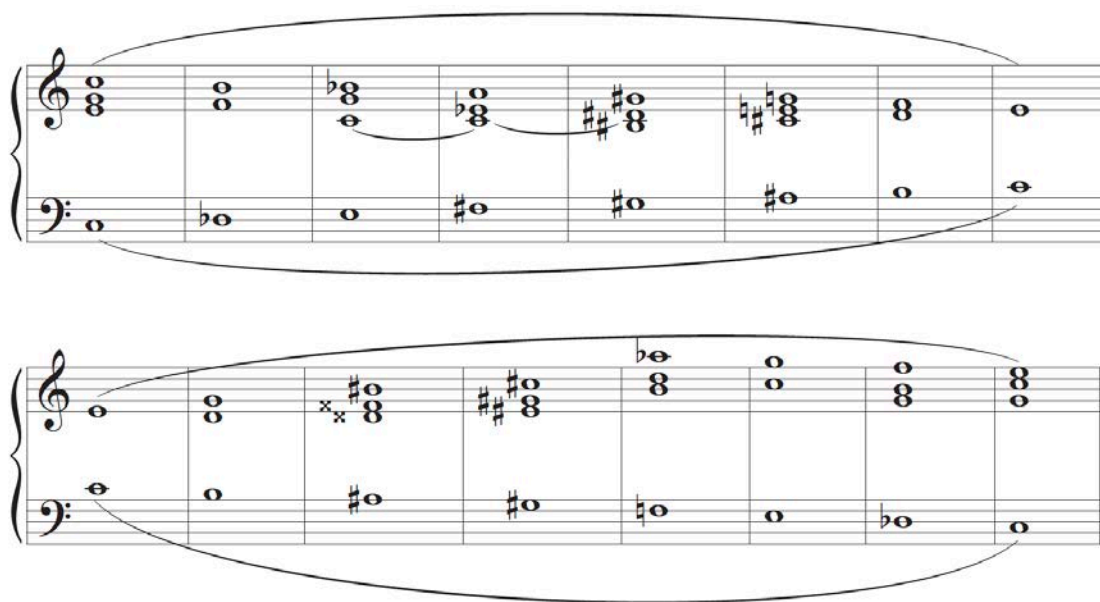


Es.1. Scala apparsa nella «Gazzetta musicale di Milano», n.32, 5 agosto 1888, p. 292.

Ci sono pervenute alcune armonizzazioni della scala che pubblicammo nel numero passato sotto il titolo di Curiosità armoniche. Anche l'inventore di detta scala, che è un egregio musicista di Bologna, ci ha favorito la sua. Nel numero prossimo le offriremo tutte ai nostri lettori e siamo certi che la cosa non mancherà di interesse.²⁷

²⁴ CONATI (A CURA DI) 2014.

tra le quali quella dello stesso Crescentini, definita dalla «Gazzetta» come «naturalmente la più omogenea, senza per questo disconoscere i pregi contenuti nelle altre».²⁸



Es. 2, Scala armonizzata da Adolfo Crescentini, «Gazzetta musicale di Milano», n. 35, 26 agosto 1888, p. 319-320.

Insieme all'armonizzazione di Crescentini vengono pubblicate anche le versioni di Vittorio Norsa, Giuseppe Cerquetelli, Augusto Ferrari, Aldo Forlì, Ciriaco Celestino e Luigi Pucci, accompagnate da una descrizione degli aspetti peculiari e più interessanti di ognuna. Dopo qualche mese, la Scala Rebus appare nuovamente nella «Gazzetta», precisamente nel numero 41 del 7 ottobre 1888. Il giornale informa i lettori che nel corso dei mesi sono continuate ad arrivare in redazione armonizzazioni della scala che però, in qualche modo, ne avevano alterato la forma originale: «perciò», continua l'articolo, «pubblichiamo soltanto la seguente, perché, mantenendo l'integrità della scala proposta, viene anche presentata sotto un nuovo aspetto, non meno interessante».²⁹ L'armonizzazione in questione è quella di Ottorino Varsi, compositore di cui purtroppo non abbiamo informazioni biografiche o riguardanti la sua attività.

²⁸ ANONIMO 26 AGOSTO 1888.

²⁹ VARSÌ 1888, p. 371.

Moderato

Scala proposta

Es. 3, Scala armonizzata da Ottorino Varsi, «Gazzetta musicale di Milano», n. 41, 7 ottobre 1888, p. 371.

Nella versione di Varsi sono presenti alcune novità interessanti:

1. la scala non è in Do, ma alla quarta del tono, Fa;
2. la scala non è più esposta dal basso, ma dal Tenore;
3. Varsi dà una definizione alla sua prova, *Contrappunto a quattro parti reali*.

2.2 Carteggio Verdi-Boito

Marcello Conati suppone che Verdi ricevesse con regolarità la «Gazzetta musicale di Milano», periodico del suo editore, che avesse seguito le vicende della Scala Rebus e, a un certo punto, deciso di cimentarsi nella sua armonizzazione. Conati si chiede anche se in qualche modo possa essere stata proprio l'armonizzazione di Varsi a «stimolare l'impegno agonistico di Verdi» o se forse l'interesse intorno alla Scala Rebus vada attribuito ad un suggerimento di Boito che, come è noto, amava dilettersi in giochi, rompicapi ed enigmi.³⁰

A confermare l'ipotesi secondo la quale fu lo stesso Verdi a trovare la Scala e a decidere di armonizzarla è una lettera, più precisamente la minuta di una lettera, contenuta in una raccolta denominata «Album Verdi»: la minuta è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, e, a quanto ancora risulta, inedita.³¹ La raccolta è stata assemblata nel 1913 da Ettore Alberghi, appassionato estimatore della figura e dell'opera di Giuseppe Verdi, e contiene al suo interno circa un'ottantina di documenti appartenuti a Verdi e conservati dalla sua ultima governante, Teresa Nepoti. Alberghi, dopo la morte di Verdi, conobbe la Nepoti, che decise di affidare a lui i frammenti di ciò che aveva conservato gelosamente.³² Tra questi documenti compare la minuta cui si è fatto cenno poche righe sopra. In essa non compaiono né una data né un destinatario. Di seguito si riporta parte del testo, mentre il documento completo è riprodotto in appendice con una trascrizione il più fedele possibile all'originale, insieme ad un'ipotesi riguardante possibili destinatario e datazione:

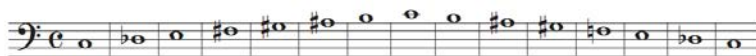
³⁰ CONATI 1978, p. 285.

³¹ Della pagina dell'*Album Verdi* nella quale troviamo anche la minuta dà notizia un catalogo della casa Christie's di Roma, riferito ad un'asta del 9 giugno 1998, che presenta il documento come lotto n. 637. L'oggetto è identificato come lotto LETT_Ogg_26333. Ringrazio il Professore Fabrizio Della Seta e la Dottoressa Michela Crovi dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani per avermi aiutato nella ricerca dell'eventuale lettera derivata da questa minuta e per aver confermato come quest'ultima non sia mai stata pubblicata. La Dottoressa Crovi mi ha inoltre segnalato di aver trovato la descrizione della minuta nel catalogo d'asta citato, fornendomi una copia.

³² Sul sito della Biblioteca Nazionale di Napoli è possibile visualizzare una digitalizzazione dell'*Album Verdi* <http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/96/album-verdi> (data di ultima consultazione del sito: 31/1/2026).

[...] Cosa mi domandate?...

Voi sapete come è nata quell'Ave Maria! Qualche anno fa trovai nella Gazzetta Musicale un basso sgangherato [...]. Molti lo armonizzavano con modulazioni così orrende che mi venne voglia di provare, se erano possibili armonie migliori. Vi trascrivo la scala.



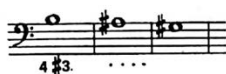
Così nacquero le ave maria in do... e in fa... Ma infine è cosa da non parlarne [...]

È indubbio che si stia parlando della Scala Rebus e dell'*Ave Maria*. Al destinatario misterioso Verdi racconta non solo di aver trovato il «basso sgangherato», ma anche di aver letto le armonizzazioni proposte dalla rivista e, a quel punto, di aver deciso di tentare anch'egli di realizzarne una.

La Scala Rebus appare però nella corrispondenza tra Verdi e Boito soltanto a partire dal 6 marzo 1889, quando il compositore da Genova scrive:

Car. [sic] Boito

Partendo da Milano gettai sul fuoco alcune carte, fra le quali anche tale sgraziata Scala. Tengo la prima parte di questa scala, ma della seconda, fatta lì per lì, ho dimenticato le modulazioni e la disposizione delle parti specialmente di queste tre note



Se Voi non l'avete abbruciata mandatemi gli accordi del la # e del sol #

[...] E più credo che di questa Scala si potrebbe fare un pezzo con parole per es:

Un [sic] Ave Maria aggiungendo però alla quarta del Tono al Tenore o al Soprano la stessa Scala con modulazioni e disposizioni differenti. Sarebbe però difficile ritornare al Tono principale con naturalezza. Un'altra Ave Maria! Sarebbe la quarta! Potrei così sperare d'esser dopo la mia morte, beatificato!³³

Nella lettera troviamo già degli elementi che preannunciano la forma che questo brano assumerà nel tempo e che si riconoscono anche nella definitiva *Ave Maria* del 1898:

³³ CONATI (A CURA DI) 2014, pp. 190-191.

1. Verdi ha compiuto un primo tentativo di armonizzazione della Scala, andato parzialmente perduto;
2. egli pensa già alla possibilità di aggiungere un testo all'armonizzazione, quello dell'*Ave Maria* per l'appunto;
3. c'è già l'idea di non limitarsi a esporre la Scala una sola volta, ma di raddoppiarla alla quarta del tono al Tenore o al Soprano – nella versione definitiva verrà raddoppiata sia al Tenore che al Soprano – con nuove disposizioni e modulazioni;
4. Verdi percepisce già che un solo raddoppio della Scala potrebbe presentare dei problemi per tornare alla tonalità d'impianto.

È attestato che Verdi nell'autunno 1888 trascorre un periodo a Milano.³⁴ Potrebbe essere stata questa l'occasione per Verdi e Boito per leggere la «Gazzetta», parlare di questa Scala e magari visionare le varie armonizzazioni proposte.

Il giorno seguente, il 7 marzo 1889, Boito risponde a Verdi:

Caro Maestro,

Ho fatto bene a copiare quelle due paginette della scala sconquassata, sulla quale Lei s'è aggirato su e giù con tanta facilità. [...] In quei contrappunti che cantano c'è già una vaghezza mesta che fa venire in mente la preghiera della sera. – Venga questa quarta Ave Maria. [...] Suonate al cembalo quelle due paginette mi piacciono ancora di più di quando le pensavo coll'orecchio della memoria.³⁵

Boito, con le sue parole, conferma che i due hanno sicuramente già parlato di quella «Scala sconquassata» insieme e l'uso del verbo «copiare» sembra suggerire che Boito deve aver non solo ascoltato le armonizzazioni, magari improvvisate da Verdi al pianoforte, ma proprio visto un manoscritto che aveva deciso di copiare. Grazie a questa copia ha potuto inviare a Verdi quel primo tentativo di armonizzazione da lui parzialmente perduto.

Ancora l'11 marzo 1889 Verdi scrive a Boito:

³⁴ La Gazzetta Musicale di Milano del 9 dicembre 1888 informa della presenza di Verdi a Milano tra la fine del mese di novembre e l'inizio di dicembre. Dalle lettere con Boito sappiamo che il maestro torna a Milano alla metà del mese per l'acquisto del terreno sul quale edificherà la Casa di Riposo per Musicisti a Milano.

³⁵ CONATI (A CURA DI) 2014, p. 192.

Car [*sic*] Boito

[...] Le Ave Maria sono diventate cinque in vece di quattro! E come? Quella tal Scala non bastava per tutta la Preghiera; e così credetti di aggiungere al Soprano la stessa Scala alla Quarta del Tono...ma impossibile dopo (e par tanto facile) tornare al Tono Principale con garbo e naturalezza. Allora ho aggiunto un'altra Scala al Contralto in do; ed un'altra al Tenore in fa: e così ho fatto le due Ave Maria. Strano che con quella sgangherata Scala riescano buone le modulazioni, e buona distribuzione di parti!!³⁶

Verdi parla di una quinta *Ave Maria* perché, in questa prima stesura, la preghiera si ripete due volte per consentire alla Scala di modulare alla quarta del tono. Non tarda la risposta di Boito che il 13 marzo scrive:

Caro Maestro,

[...] Ho una gran voglia di vedere la quinta Ave Maria. La prima volta che ci vedremo la pregherò di accontentarmi. Ripensando al disegno che Lei mi ha tracciato nella sua lettera, dubitavo che quella scala sgangherata, riportata al Soprano e alle altre voci non potesse cantare umanamente. Ma poi, ripensandoci meglio e osservando le due paginette che mi sono rimaste, ho capito che l'armonia che la circonda e che la tempera e che la governa trasforma quello sgorbio in una linea che veramente canta e facilmente s'impenna nella modulazione dell'insieme.³⁷

Dopo quest'ultima lettera, sull'*Ave Maria* scende un silenzio di quasi sei anni. Infatti, nella corrispondenza tra Verdi e Boito non si accenna più alla composizione della preghiera. Ma da questi scambi dell'inverno del 1889 possiamo intanto ricostruire che:

1. Verdi tra l'autunno del 1888 e il marzo del 1889 compie un primo tentativo di armonizzazione della Scala esposta dal Basso, andato in parte perduto e in parte recuperato grazie a Boito, come attestano le lettere del 6 e del 7 marzo;
2. recuperato il primo tentativo, Verdi tenta per la prima volta di associare l'armonizzazione al testo dell'*Ave Maria*, diviso tra la Scala esposta prima dal Basso in Do e poi dal Soprano al Fa, come deduciamo dalla lettera dell'11 marzo, arrivando a quella che lui stesso definisce la sua «quarta *Ave Maria*»;

³⁶ CONATI (A CURA DI) 2014, p. 193.

³⁷ CONATI (A CURA DI) 2014, pp. 194-195.

3. lavorando a questo secondo tentativo, che salva il primo e lo espande, Verdi incontra delle difficoltà tecniche e compositive che decide di risolvere raddoppiando l'*Ave Maria* e aggiungendo un'esposizione della Scala in do al Contralto, un'altra della Scala in fa al Tenore, e infine una cadenza conclusiva per tornare al tono originale Do, ritrovandosi così ad avere quella che lui stesso definisce una «quinta *Ave Maria*»;
4. il raddoppio dell'*Ave Maria*, quindi, nasce per dare coerenza al primo tentativo, che da solo non era sufficiente a compiere il percorso armonico immaginato da Verdi. Ci troviamo adesso davanti ad una prima stesura dell'*Ave Maria*.

2.3 *Ave Maria*: prima e seconda versione

A rompere il silenzio caduto sulla 'Scala sgangherata' entra in scena Giuseppe Gallignani, figura di spicco del periodo della Restaurazione della musica sacra del XIX secolo. Gallignani fu infatti uno dei musicisti promotori, seguito più tardi da Lorenzo Perosi, del Movimento Ceciliano. Fu anche direttore della rivista «Musica Sacra», fondata da Padre Amelli e dal 1884 fu Maestro di cappella del Duomo di Milano.

Il 31 gennaio 1895 Giuseppe Verdi scrive a Gallignani:

E cosa ne avete fatto di quel basso sgangherato su cui ho posto quelle note di AVE MARIA...?

[sic] Mandatemele, vi prego, che forse le farò stampare per mio conto in numero ristrettissimo di 8 o 10 copie, e ne manderò una per voi.³⁸

Gallignani dal 1891, anche grazie all'interessamento di Boito e dello stesso Verdi, è direttore del Conservatorio di Parma.³⁹ Tra Verdi e Gallignani in questi anni intercorrono numerosi scambi epistolari. Si può quindi ipotizzare che Verdi, dopo il 1891, abbia dato in visione a Gallignani il manoscritto autografo dell'*Ave Maria*, forse in occasione delle celebrazioni palestriniane del 1894. Infatti, il direttore del Conservatorio aveva chiesto a Verdi di contribuire all'occasione con un suo nuovo pezzo. Sappiamo anche che l'autografo viene restituito a Verdi, poiché egli stesso lo conferma in una lettera a Ricordi il

³⁸ CESARI, LUZIO 1987, pp. 411- 412.

³⁹ BASINI 2004.

1° giugno 1897.⁴⁰ Ma, prima di restituirlo, Galignani ne fa fare una copia manoscritta, che dovrebbe trovarsi ancora oggi presso la Biblioteca Palatina di Parma,⁴¹ in vista di un'esecuzione pubblica che lui stesso stava organizzando presso il Conservatorio, probabilmente senza che Verdi ne fosse a conoscenza.

Infatti, sul numero del 15 giugno 1895 del quotidiano milanese «La Perseveranza», compare un articolo dal titolo *Teatri e Notizie Artistiche. Le nuove Ave Maria di Verdi*, firmato da Giovanni Nappi, critico musicale e compositore milanese. Di seguito alcuni passaggi dell'articolo:

Nessuno suppone del resto che Verdi se ne stia colle mani in mano: ma se egli lavora, lo fa per semplice passatempo, nel suo tranquillo romitaggio di S. Agata. Se, pur troppo, non sta componendo un'opera, che sarebbe desideratissima – riguardo a questo argomento egli non vuol più sentire a parlare – certamente scrive della musica. [...] Quanto all'Ave Maria la notizia è vera. Siamo ora in grado di completarla coll'accennare, garantendo l'esattezza, all'origine interessante della nuova composizione verdiana. [...]

Verdi disse: "A proposito ho tentato ancor io qualche cosa, prendendo a testo l'Ave Maria". Si riuscì a persuaderlo di mostrare questo suo lavoro ... che fu trovato semplicemente una meraviglia. L'Ave Maria è a quattro parti: – soprani, contralti, tenori e bassi – e si ripete quattro volte. La nota scala è data in ogni Ave Maria ad una delle voci, così è canto nel soprano fondamentale, poi nel basso, per passare quindi nelle parti mediane. Ogni Ave Maria è diversamente armonizzata in puro stile e fa pezzo da sé. Verdi non ha mai voluto né pubblicare né lasciar eseguire questo lavoro, quantunque anche insistentemente pregato dal maestro Galignani, direttore del Conservatorio di Parma. Egli dice che non ne vale la pena, avendo voluto esercitarsi soltanto un poco nell'armonizzare.⁴²

L'articolo sembra scritto da una persona particolarmente informata sui fatti. Inoltre, seppur con un errore nella successione delle voci che intonano la Scala, descrive nel dettaglio la struttura del pezzo. Sicuramente Nappi ha avuto i suoi informatori, che possiamo pensare siano stati proprio Galignani, che aveva intenzione di far eseguire l'*Ave Maria*, Boito e Ricordi, che già sperava in una pubblicazione di alcune nuove composizioni di Verdi.

⁴⁰ Archivio storico ricordi, LLET002020, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET002020>, (data di ultima consultazione del sito: 11/5/2026).

⁴¹ Alla richiesta di visionare tale copia, conservata con segnatura AB.I.4, ci è stato risposto che la copia da molto tempo non è rintracciabile. Ad oggi quindi non è consultabile e non si sa con certezza se sia ancora conservata presso la Biblioteca.

⁴² CONATI 1978, p. 294.

E infatti, il 28 giugno 1895 nella sala ‘Verdi’ del Conservatorio di Parma, davanti ad un pubblico «composto unicamente di allievi e professori del Conservatorio e di qualche maestro estraneo all’istituto», Galignani dirige le *Ave Maria* di Verdi «eseguite da un piccolo coro di dodici persone». Con il titolo *Teatri e cose d’arte. Le Ave Maria di Verdi*, la «Gazzetta di Parma» del giorno seguente, il 29 giugno 1895, riporta così l’accaduto:

È stata una lezione di estetica musicale, dalla quale egli volle tenere lontano il volgo dei profani... compreso la stampa! Ma pel quarto potere non vi sono segreti: e noi abbiamo potuto procurarci per mezzo di uno dei meno discreti ma dei più competenti ascoltatori di ieri, le seguenti informazioni, che ci affrettiamo a comunicare ai lettori; visto ch'esse si riferiscono ad un nuovo lavoro di Verdi, che, quantunque inedito ha già messo il mondo a rumore. Verdi, secondo disse il m. Galignani, ha scritto queste Ave Maria prima del Falstaff, in uno di quei periodi d'ozio ch'egli purtroppo s'impone, in cui il fervore della creazione è appena tenuto a freno dalla sua ferrea volontà. [...] Ma il passatempo doveva essere degno di lui. Armonizzare semplicemente la scala, dato l'odierno sviluppo dell'armonia e l'orecchio nostro ormai abituati alle più strane combinazioni di suoni, sarebbe stato puerile. Egli dunque si propose che: avrebbe composto sopra la scala un pezzo di musica vocale a quattro voci e con parole: le parti dovrebbero essere disposte in modo, nel loro andamento melodico-imitativo, da sostenersi l'un l'altra e prepararsi, facilitarsi vicendevolmente l'intonazione: la scala scorbutica sarebbe riuscita facile e naturale a cantarsi. Le parole scelte furon quelle dell'Ave Maria. Per lo sviluppo del pezzo la scala venne armonizzata quattro volte in quattro modi differenti, affidata prima al basso, poi al contralto e quindi, trasportata di una quarta in su, al tenore ed al soprano. La voce, cui è affidata la scala, canta: Ave Maria-, le altre dicono per disteso e per due volte tutte le parole della salutatione angelica. Le Ave Maria dunque sono due, ma raggruppate alla fine da un unico Amen, specie di coda che viene a ristabilire la tonalità iniziale e a chiudere il pezzo. Quanta novità e dolcezza armonica e quanta soavità melodica siano scaturite da questo passatempo del grande maestro è impossibile descrivere. Il piccolo coro di ieri, quantunque composto nella maggior parte di giovani appena iniziati alle discipline musicali, riuscì ad eseguire queste Ave Maria con molta sicurezza e colorito. Specialmente alla terza replica le voci, senza sostegno di alcun accompagnamento, si mantennero in tono. [...] Le Ave Maria non sono destinate a trascinare le masse all'entusiasmo, benché a qualunque pubblico debbano piacere, ma piuttosto a soggiogare l'ammirazione degl'intelligenti. Verdi è gigante anche quando giuoca!⁴³

⁴³ CONATI 1978, p. 295.

Questa volta la descrizione del brano è minuziosa, corretta e puntuale.

La notizia dell'esecuzione pubblica delle nuove *Ave Maria* di Giuseppe Verdi arriva anche a Milano: sul numero del 7 luglio 1895 della «Gazzetta musicale» Caputo firma un articolo che vuole essere un resoconto dell'esecuzione diretta da Galignani,⁴⁴ riportando anche lui le vicende che, a partire dalla pubblicazione della *Scala Rebus*, hanno portato Verdi alla composizione del nuovo brano. Ma l'aspetto veramente interessante dell'articolo di Caputo sulla «Gazzetta» è la pubblicazione di un esempio musicale che riporta otto battute dell'*Ave Maria*, più precisamente l'inizio del «Sancta Maria» con la Scala intonata dal soprano.

Di seguito si riporta il punto in questione:

⁴⁴ CAPUTO 1895, pp. 453-454.

The image displays two systems of musical notation for Giuseppe Verdi's *Ave Maria*. The first system features four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Basso. The Soprano part begins with a *ppp* dynamic marking and the lyrics "A - - - - - ve". The Contralto, Tenor, and Basso parts begin with a *pp* dynamic marking and the lyrics "San - cta Ma - ri - a Ma - - - - - ter De - i". The second system features a four-part setting for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has the lyrics "Ma - ri - - - - - a". The Alto, Tenor, and Bass parts have the lyrics "o - ra pro no - bis - - - - - pro", "o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus pro no - [bis]", and "o - ra - - - - - o - ra pro - no - [bis]" respectively.

Es. 4, Giuseppe Verdi, *Ave Maria* nella versione eseguita il 25 giugno 1895 a Parma, B-d, bb. 1-8, da «Gazzetta musicale di Milano», n. 27, 7 luglio 1895, p. 454.

Confrontiamo queste otto battute con quelle dell'edizione Ricordi.

pp
S A - - - - - ve

pp
A San - cta Ma - ri - a Ma - - - - - ter De - i

pp
T San - cta Ma - ri - a Ma - - - - - ter - De -

pp
B San - cta Ma - ri - a Ma - - - - - ter De - i

S Ma - ri - - - - - a

A o - - - - - ra no pro no - bis

T i, o - - - - - ra pro no - - - - - bis pec [catoribus]

B o - - - - - ra - - - - - pro - no [bis]

E. 5, Giuseppe Verdi, *Ave Maria su scala enigmatica* nella versione dell'edizione Ricordi nel 1898, B-d, bb. 1-8.

Dal confronto tra i due frammenti notiamo le seguenti differenze:

1. una diversa distribuzione del testo alle voci di contralto, tenore e basso;
2. differenze nella linea melodica a partire da b. 4 nella voce del contralto;
3. differenze nella linea melodica a partire da b. 4 nella voce del tenore;
4. differenze nelle bb. 5 e 6. nella voce del basso.

È proprio questo esempio musicale proposto dalla «Gazzetta musicale di Milano» fece supporre a Marcello Conati l'esistenza di una versione precedente a quella pubblicata da Ricordi, e che egli stesso trovò poi conservata nella biblioteca del Conservatorio di Parma.⁴⁵

Dopo l'esecuzione del 25 giugno 1895 e la notizia apparsa sulla «Gazzetta», entra in scena Giulio Ricordi, alla ricerca di nuove composizioni da pubblicare. In una lettera del 16 luglio 1895, l'editore, che probabilmente aveva ascoltato l'*Ave Maria*, scrive:

Ella avrà visto che le sue Ave Marie, anziché religiose, sono rivoluzionarie, che tutto il mondo musicale se ne è occupato. Ma proprio, proprio le vuole tenere nascoste?...veda, Maestro, come le riesci male questo suo progetto!...ed allora perché non pubblicare una cosa di tanto interesse artistico?...Dunque?...⁴⁶

Ma Verdi si dimostra irremovibile, e così risponde il 19 luglio:

In quanto alle Ave Maria non vale la pena di parlarne. È stato uno scherzo ed è quasi un puro esercizio scolastico. Se vi potesse essere qualche cosa di buono sarebbe nella disposizione delle parti; ma all'epoca nostra non si ammira, dirò di più, non si capisce!...Vi è un Conservatorio in Italia ove un Maestro di composizione insegna ed impone di non studiar Palestrina che è mercanzia vecchia e inutile...Io mi sottoscrivo all'Alta sentenza! È inutile mostrare il Sole ad un cieco...⁴⁷

Ricordi, almeno apparentemente, accetta la sentenza, mostrandosi però ancora speranzoso in una lettera di risposta del 25 luglio:

Mi procuro l'onore di rispondere alla gentilissima sua lettera! ...gentilissima sì, ma crudele per ciò che riguarda la risposta relativa alle Ave Maria! Peccato! peccato davvero... ma *fiat voluntas!*...sempre sperando però!!! ... Chissà?...⁴⁸

⁴⁵ CONATI 1978, p. 296.

⁴⁶ CONATI 1978, pp. 297-298.

⁴⁷ CONATI 1978, p. 299.

⁴⁸ CONATI 1978, p. 299.

A un anno dall'ultima lettera di Ricordi, il 9 giugno 1896, Boito scrive a Verdi, su richiesta di Giovanni Tebaldini, allievo di Amilcare Ponchielli e docente presso il conservatorio di Napoli della cattedra di studi palestriniani, di poter eseguire nuovamente l'*Ave Maria*:

Ma il Tebaldini chiude la sua lettera manifestando il desiderio di eseguire in novembre a Padova le Ave Maria di Verdi per inaugurare con quelle la sala dei concerti. Chiede a questo intento un intercessore e questo sarei precisamente io ma con pochissima fede d'ottenere la grazia perché so come Lei la pensa circa all'esecuzione di quel pezzo.⁴⁹

L'11 giugno Verdi risponde declinando ancora una volta la proposta di Tebaldini, rimarcando che le *Ave Maria* «dormiranno senza veder mai la luce del Sole...Amen».⁵⁰

Ancora Ricordi, nell'ottobre del 1896, tenta di convincere Verdi a pubblicare l'*Ave Maria*, e ancora una volta il compositore di Busseto risponde con un netto rifiuto.⁵¹

Passano ancora i mesi e arriviamo alla primavera del 1897. Il 1° giugno Verdi risponde così ad una lettera di Ricordi, che non possediamo, ma della quale possiamo intuire il contenuto; l'editore deve aver tentato ancora una volta di convincere Verdi a pubblicare le *Ave Maria*, addirittura proponendo di farlo in forma anonima, ancora senza successo:

La sciarada? Non ci ho più pensato, e non sono ben certo d'averla portata qui da Genova. Ci guarderò: ma ohimè sempre con poca voglia di stamparla...sia pure senza nome!⁵²

Queste poche righe confermano il tentativo dell'editore, che ancora una volta non ottiene successo.

2.4 Verso la pubblicazione

La svolta nelle vicende che porteranno alla pubblicazione dell'*Ave Maria* arriva il 4 giugno 1897: da una lettera a Ricordi veniamo a conoscenza del fatto che Verdi approntò una nuova versione del brano, diversa da quella fatta eseguire da Galignani a Parma (cfr. Cap 2.3, p. 25), semplicemente perché non

⁴⁹ CONATI (A CURA DI) 2014, pp. 362-363.

⁵⁰ CONATI (A CURA DI) 2014, p. 364.

⁵¹ CONATI 1978, p. 301.

⁵² Archivio storico ricordi, LLET002020, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET002020>, (data di ultima consultazione del sito: 11/5/2026).

aveva con sé l'autografo, probabilmente dimenticato a Genova. Per la prima volta si accenna ad una seconda versione dell'*Ave Maria*, quella che verrà alla fine pubblicata da Ricordi (cfr Cap. 2.3, p. 25):

Non ho potuto trovare quella tal Sciarada che forse è restata a Genova; ma la trascriverò, anzi l'ho quasi trascritta di nuovo ed avrò certamente cambiato qualche battuta quà e là perché non ricordavo del tutto la prima: ma poco male; anzi credo che questa sia più corretta nelle modulazioni e disposizioni di parti. È tutto quello che si può fare su questa strana scala ... cioè tutto quello che posso far io: un'altro [*sic*] chiunque farebbe ben altra cosa. Appena finita ve la manderò.

1. Per essere stampata soltanto nella vostra Gazzetta Musicale
2. Senza nome d'autore.
3. Sciarada non è bel titolo sopra due Ave Maria. Diremo solo Scala enigmatica armonizzata a quattro parti.⁵³

La lettera a Ricordi ci conferma che le due versioni dell'*Ave Maria* presentano delle differenze. È da questa lettera, inoltre, che nasce il titolo che avrà il brano, fino ad adesso chiamata semplicemente *Ave Maria* oppure appellata dal suo stesso autore con termini quasi dispregiativi.

Ma la felicità di Ricordi è destinata a durare poco. Infatti, pochi giorni dopo Verdi ritira la sua disponibilità alla pubblicazione dei quattro pezzi scrivendo che «è meglio lasciar dormire *Sciarada*, *Preghiera-paradiso*, *Te Deum* e *Stabat...*». Tuttavia, la decisione non è irrevocabile. Infatti, durante l'estate del 1897 Verdi e Ricordi si incontrano a Milano una prima volta nel mese di luglio, durante un sopralluogo del maestro ai lavori della futura Casa di Riposo per Musicisti, e una seconda i primi di settembre, sempre a Milano, dove Verdi si trovava di passaggio durante un viaggio verso Genova. Ed è proprio in occasione di questo incontro del mese di settembre che Verdi cambia idea, questa volta definitivamente, riguardo la pubblicazione dell'*Ave Maria* insieme agli altri tre pezzi sacri.

Infatti, il 21 ottobre scrive all'editore:

⁵³Archivio Storico Ricordi, LLET002021, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET002021>, (data di ultima consultazione del sito: 11/5/2026).

Mando oggi stesso assicurato due soli pezzi: La Scala enigmatica e Te Deum. Manderò fra pochi giorni
La preghiera del Paradiso
Lo Stabat
I due piccoli pezzi a voci soli hanno le stesse dimensioni
[...] Non ho mandati questi pezzi perché desideravo darvi un'ultima occhiata. Ma sarà fatto presto.⁵⁴

E il 25 ottobre Verdi scrive nuovamente a Ricordi inviandogli anche gli altri due pezzi mancanti. Ed è così che nel 1898 l'*Ave Maria su scala enigmatica* viene pubblicata da Ricordi sia nella raccolta dei *Quattro Pezzi Sacri*, con il numero di catalogo 100000, che l'editore aveva lasciato appositamente vuoto per pubblicare una nuova opera di Verdi fin dal 1896, sia separatamente nella riduzione per canto e pianoforte.

2.5 I *Quattro Pezzi Sacri*: verso la prima esecuzione

Ma il piano di Boito e di Ricordi non si limita alla sola pubblicazione dei nuovi quattro brani di Verdi. Infatti, i due hanno intenzione di far seguire alla pubblicazione un'esecuzione pubblica, che possa avere una maggiore eco della precedente organizzata a Parma da Gallignani. Nell'autunno del 1897 Boito si trova a Parigi nei giorni della prima rappresentazione francese de *Die Meistersinger von Nürnberg* di Richard Wagner, diretti da Claude Paul Taffanel. In una lettera dello stesso Taffanel a Verdi del 21 gennaio 1898 sappiamo che gli accordi per una prima esecuzione dell'*Ave Maria* e degli altri pezzi sacri a Parigi tra Boito e il direttore d'orchestra furono presi proprio la sera della prima dell'opera di Wagner:

L'audition des quatre pièces avait été bien convenue entre M. Boito et moi lors de notre entretien le soir des Maître Chanteurs.⁵⁵

Nella stessa lettera Taffanel ipotizza già anche una data:

⁵⁴ Archivio Storico Ricordi, LLET002043, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET002043>, (data di ultima consultazione del sito: 11/5/2026).

⁵⁵ CESARI, LUZIO 1987, p. 411.

Les restrictions de pensée, que vous attribuez à notre public, ne peuvent exister lorsqu'il s'agit d'entendre un oeuvre d'un Maître qu'il admire, et je compte préparer cette audition pour les Concerts Spirituels des 7 et 8 Avril.⁵⁶

Verdi, nei successivi scambi con Boito, appare ormai rassegnato all'idea, anche se si accorda per l'esecuzione di soli tre pezzi sacri, escludendo l'*Ave Maria*:

Aspettavo risposta da Taffanel ad una mia, in cui domandavo quando la Casa Ricordi doveva mandare a Parigi le parti prima, dei Cori, poi le parti d'orchestra. Bisognerebbe anche dirgli che i pezzi da eseguirsi non sarebbero più quattro, ma tre.⁵⁷

E fu così che il 7 aprile 1898 vengono eseguiti all'Operà di Parigi i *Tre Pezzi Sacri* di Giuseppe Verdi: lo *Stabat Mater*, il *Te Deum* e le *Laudi alla Vergine*, esclusa l'*Ave Maria*, come espressamente richiesto. Poco più di un mese dopo, il 26 maggio, anche l'Italia può ascoltare per la prima volta i tre pezzi, sempre con l'esclusione dell'*Ave Maria*, a Torino, nel nuovo salone dei concerti dell'Esposizione Nazionale, diretti da Arturo Toscanini. Nei mesi successivi, seguono esecuzioni in Inghilterra e in Germania, e altre in Italia al Conservatorio di Pesaro e all'Accademia di Santa Cecilia a Roma, sempre limitate però ai soli tre pezzi. Come riporta la «Gazzetta musicale di Milano» nel numero 47 del 24 novembre 1898, la prima esecuzione completa dei *Quattro Pezzi Sacri*, quindi *Ave Maria* compresa, avvenne a Vienna il 13 novembre del 1898, sotto la direzione di Richard von Perger.

La società degli amici della musica inaugurò, domenica, i suoi concerti coi *Quattro pezzi Sacri* di Verdi. Bastò solo il nome per riempire la sala che, da quando fu chiamato il Perger a dirigere i concerti, era sempre vuota. [...] È davvero ammirabile constatare quanto la vena melodica d'un vegliardo conservi la freschezza e la gagliardia di un tempo. Verdi, indubbiamente, oggi è il più splendido esempio d'una eccezionale gioventù di mente e di altissimi sentimenti musicali. L'*Ave Maria*, lo *Stabat Mater* e le *Laudi alla Vergine Maria* furono interpretati abbastanza bene; il *Te Deum* in modo insufficiente. [...] I critici pertanto, senza eccezione, parlano di questi *Pezzi sacri* nel modo più entusiastico, esprimendo ammirazione e venerazione per il più grande musicista vivente.⁵⁸

⁵⁶ CESARI, LUZIO 1987, p. 411.

⁵⁷ CONATI (A CURA DI) 2014, pp. 380-381.

⁵⁸ EISNER 1898, pp. 682-683.

Purtroppo, non abbiamo notizie di quando sia avvenuta la prima esecuzione dell'*Ave Maria* in Italia, ma possiamo pensare risalga a dopo la morte di Verdi.⁵⁹

Nel corso degli anni, gli studiosi che si sono occupati dell'*Ave Maria su Scala enigmatica* si sono spesso interrogati sulle ragioni della renitenza di Verdi alla pubblicazione prima, e all'esecuzione del pezzo poi. Susanna Pasticci, come più volte ribadito, attribuisce a questa reticenza una motivazione personale. Come già detto nell'introduzione, i *Quattro Pezzi Sacri* per Verdi rappresentano, a suo avviso, una sorta di «diario intimo». Effettivamente l'*Ave Maria*, forse ancor più degli altri tre pezzi sacri, ha coperto un arco temporale di oltre dieci anni di vita del compositore, durante i quali più volte Verdi ha messo mano alla composizione, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti. Le carte di questa composizione sono state sue 'compagne fedeli' per molto tempo, forse davvero una sorta di diario nel quale appuntare idee, sperimentare soluzioni, o semplicemente scrivere e comporre per sé stesso.

Verdi, nella lettera a Ricordi del 25 ottobre 1897, con la quale invia all'editore gli autografi di tutti i *Quattro Pezzi Sacri*, scrive:

Vi spedisco, ahimé, anche questi due altri pezzi: la Preghiera del Paradiso, e lo Stabat... con immenso dolore! Finché esistevano sul mio scrittojo li guardavo qualche volta con compiacenza e mi parevano cosa mia! — Ora non sono più miei!! Non sono ancora pubblicati, direte voi. È vero: ma non esistono più per me esclusivamente e non li vedo più sul mio scrittojo!! È un vero dolore! Ditemene quando saranno arrivati!⁶⁰

⁵⁹ CONATI 1978, pp. 306-307.

⁶⁰ Archivio Storico Ricordi, LLET002044, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET002044>, (data di ultima consultazione del sito: 11/5/2026).

3. L'*Ave Maria*: struttura e materiali preparatori

3.1 Elenco delle sigle

SIGLA	SIGNIFICATO
A, B, C (lettere maiuscole in tondo)	macro-sezioni del brano;
a, b, c, d (lettere minuscole in tondo)	micro-sezioni del brano
b. / bb.	battuta/battute
Es.	esempio musicale
Tab.	tabella

Tab. 2, 3.1.

3.2 Struttura del brano

L'*Ave Maria su Scala enigmatica*, nella versione definitiva pubblicata da Ricordi nel 1898, si presenta divisa in due macro-sezioni, che chiameremo A e B, a loro volta suddivise in due sezioni ciascuna, a-b e c-d, più una Coda, che chiameremo C. Le due macro-sezioni sono individuate dal testo della preghiera: infatti, nel corso del brano, la preghiera dell'*Ave Maria* viene intonata due volte.

La prima macro-sezione A vede al suo interno la prima parte della preghiera, «Ave Maria», sviluppata dall'esposizione della Scala in Do al basso armonizzata a quattro voci, A-a, e che si estende per sedici battute, e la seconda parte della preghiera, «Sancta Maria», sviluppata dall'esposizione della Scala in Do al contralto armonizzata a quattro voci, A-b, e che si estende sempre per sedici battute. La macro-sezione B si presenta in maniera analoga ad A: la prima parte della preghiera, «Ave Maria», è sviluppata dall'esposizione della Scala in Fa al tenore armonizzata a quattro voci, B-c, e si estende per sedici battute, e la seconda parte, «Sancta Maria», è sviluppata dall'esposizione della Scala in Fa al soprano armonizzata a quattro voci, B-d, che si estende per altre sedici battute. A conclusione del brano abbiamo una Coda, C, che si snoda per sette battute sulla parola «Amen».

Di seguito una tabella dove sono riportate le sigle che nei prossimi paragrafi saranno impiegate in riferimento alle varie sezioni del brano.

SEZIONE	NUMERO DI BATTUTE	SCALA ENIGMATICA	CENTRO TONALE	TESTO LITURGICO
A-a	bb. 1-16	Basso	Do	Ave Maria
A-b	bb. 17-32	Contralto	Do	Sancta Maria
B-c	bb. 33-48	Tenore	Fa	Ave Maria
B-d	bb. 49-64	Soprano	Da Fa a Sib	Sancta Maria
Coda - C	bb. 65-71	----	Da Reb a Do	Amen

Tab. 3, 3.2.

3.3 L'*Ave Maria* e i tre differenti stadi di elaborazione

Le ricerche condotte da Marcello Conati negli anni Settanta del secolo scorso hanno portato, come già detto nel capitolo precedente, alla scoperta di quella che definisce una versione dell'*Ave Maria su Scala enigmatica* precedente e, per alcuni aspetti contenutistici, differente dal brano nella versione pubblicata da Ricordi nel 1898. Conati parla quindi di due versioni:⁶¹ come prima versione dell'*Ave Maria* fatta eseguire da Gallignani nel 1895, come seconda di quella andata in stampa tre anni più tardi.

Lavorando alla trascrizione e alla descrizione del *corpus* degli schizzi dell'*Ave Maria*, oltre a trovare concordanza con l'ipotesi formulata da Conati e un'ulteriore conferma dell'esistenza di una versione precedente a quella pubblicata nel 1898, è stata rinvenuta anche una terza elaborazione del brano, precedente alle altre due già note; quindi una stesura inedita e sconosciuta di un'*Ave Maria* corrispondente alla descrizione offerta da Verdi nella lettera inviata a Boito l'11 marzo del 1889 (cfr. Cap 2.2, pp. 18-19), e che rappresenta la composizione nella sua prima forma: la Scala in Do viene prima esposta dal basso e poi dal contralto, seguita da una prima Coda in Do, per poi essere nuovamente esposta in Fa prima dal soprano e poi dal tenore, seguita nuovamente da una Coda, questa volta in Fa.

L'*Ave Maria* in questa primissima stesura, databile probabilmente al 1889, oltre a presentare notevoli differenze con le successive due versioni per quanto riguarda il contenuto musicale e armonico, presenta due differenze immediatamente individuabili nell'aspetto strutturale: l'inversione dell'esposizione della Scala in Fa e il numero di code presenti. Infatti, la seconda intonazione della preghiera sia nella versione fatta eseguire da Gallignani che in quella dell'edizione a stampa vede la Scala in Fa esposta prima dal

⁶¹ CONATI 1978.

tenore e poi dal soprano. Questa struttura differente ricalca perfettamente il cammino compositivo descritto a Boito nella lettera e ricostruito nel capitolo precedente (cfr. 2.2, pp. 17-19).

D'ora in avanti in questo studio ci riferiremo a questa primissima stesura, attestata dai materiali preparatori, come versione preliminare, alla seconda versione, scoperta da Conati ed eseguita a Parma nel 1895, con l'espressione di versione Galignani, sottolineando come il brano in questa veste è giunto fino a noi proprio grazie alla copia fatta eseguire da Galignani presumibilmente dall'autografo di Verdi, e come versione definitiva o versione dell'edizione a stampa del 1898, al brano così come oggi è noto dall'edizione Ricordi.

3.4 Analisi: la Scala enigmatica

Verdi è gigante anche quando giuoca!⁶²

Così si conclude l'articolo della «Gazzetta di Parma» che il 29 giugno 1895 racconta dell'esecuzione del nuovo brano di Giuseppe Verdi, avvenuta presso il Conservatorio di Parma sotto la guida del maestro Giuseppe Galignani. La dimensione del gioco e dello scherzo sembrano far parte della natura intrinseca della Scala enigmatica, che nelle pagine della «Gazzetta musicale di Milano» appare con il titolo di «Scala Rebus»: un rebus, un gioco di parole, in questo caso di note e musica, un'occasione per sperimentare senza giudizi e pregiudizi, propri e altrui, e per mettersi, per l'appunto, in gioco. Un gioco che, nel caso dell'*Ave Maria*, ha tenuto impegnato un ormai anziano Verdi per quasi dieci anni, rivelandosi una preziosa occasione per lasciare correre libero il proprio estro compositivo. È lo stesso Verdi, negli scambi epistolari con Boito e Ricordi, a sottolineare più volte la natura giocosa della composizione, spesso quasi sminuendola come «cosa da niente», definendola «sciarada» e liquidandola come «qualcosa di cui è meglio non parlare».

Come già accennato nel racconto dei fatti che hanno portato alla pubblicazione dei *Quattro Pezzi Sacri*, sappiamo che molti studiosi si sono interrogati, nel corso degli anni, sul significato da attribuire a questo brano all'interno della produzione verdiana, e soprattutto sui motivi che hanno spinto Verdi a essere sempre molto renitente nel parlarne e quasi desideroso di nascondere l'esistenza. Non abbiamo notizie che accertino un'esecuzione pubblica del brano avvenuta in Italia durante la vita di Verdi, che sempre vi si oppose. Possiamo quindi ipotizzare che il compositore non ascoltò mai il risultato dei suoi

⁶² CONATI 1978, p. 295.

tanti anni di lavoro. Probabilmente Verdi sapeva bene che l'*Ave Maria* era tutt'altro che uno scherzo. Osservando la partitura ci troviamo davanti ad una scrittura armonicamente ricca, caratterizzata da una complessità che forse Verdi temeva potesse non essere recepita e capita dal suo pubblico.

Per leggere e comprendere l'*Ave Maria* bisogna andare a ricercare le sue radici nel passato, in un passato molto caro a Verdi: nel Rinascimento e in uno dei suoi autori di riferimento, Palestrina. L'*Ave Maria su Scala enigmatica* è infatti piena di echi e riferimenti palestriniani. Secondo Hans Elmar Bach, Verdi «coniuga [...] il linguaggio del suo tempo con le consuetudini polifoniche storiche del Cinquecento».⁶³ Verdi era profondamente convinto dell'importanza e del valore che la musica del passato avessero ai fini della comprensione e realizzazione della musica del presente. Nota è la sua affermazione «Tornate all'antico, sarà un progresso», che chiude una lettera a Francesco Florimo, datata 4 gennaio 1871, con la quale rifiuta l'incarico di direttore del Conservatorio di Napoli che lo stesso Florimo gli aveva proposto.⁶⁴ Affermazione da leggersi, come sottolinea Conati, come una proposta didattica, proprio a sottolineare l'importanza della musica del passato e delle sue regole.

Verdi nomina Palestrina nella lettera inviata a Ricordi il 19 luglio 1895, dopo aver rifiutato nuovamente la proposta di una pubblicazione per i suoi *Pezzi Sacri* (cfr, 2.3, p. 25). Ma troviamo citato Palestrina nelle sue lettere anche in anni precedenti: il 5 ottobre 1887, in risposta alla richiesta che Arrigo Boito fa a Verdi di fornire i nomi di sei grandi autori del passato che potevano essere d'ispirazione per la nascita di una scuola di canto corale, Verdi risponde con un ben più dettagliato elenco di compositori secondo lui fondamentali, tra i quali è presente anche Palestrina.

Car. [sic] Boito,

Se mi promettete di non darmene merito, né [sic] colpa, vi mando alcuni nomi, che primi mi vengono in mente. Sono più di sei ma sono tanti i buoni in quell'epoca che non si sa quali scegliere.

1500: *Palestrina (in primis et ante omnia), Victoria, Luca Marenzio (scrittore purissimo), Allegri (quello del Miserere), e tanti altri buoni scrittori di quel secolo, ad eccezione di Monteverde che disponeva male le parti.

Nel principio del 1600: *Carissimi, Cavalli. più tardi: Lotti, *Scarlatti Aless. (che ha tesori anche di armonia), *Marcello, Leo

Pel 1800 in principio: *Pergolesi, Jomelli. Più tardi: *Piccini (il primo, credo, che abbia fatto Quintetti e Sestetti ecc. Autore della vera prima opera buffa: «Cecchina »).

⁶³ ELMAR BACH 2001, p. 226.

⁶⁴ CESARI, LUZIO 1987, p. 233.

Se ne volete proprio soltanto sei, mi pare che siano a preferirsi quelli segnati col *.

Più avanti abbiamo: Paisiello, Cimarosa, Guglielmi Pietro, ecc., ecc., più Cherubini, ecc. [...]⁶⁵

È interessante porre l'accento sull'espressione *in primis et ante omnia* che Verdi fa seguire al nome di Palestrina, elemento che sottolinea ancora una volta l'importanza e l'ammirazione che egli nutriva per il compositore rinascimentale.

Ancora, in una lettera a Camille Bellaigue, Verdi scrive:

Io vi parlerò solo di musica, semplicemente di musica, ed applaudo con voi ai tre colossi: Palestrina, Bach, Beethoven; e quando penso alla scarsità e miseria melodica ed armonica dei tempi, Palestrina mi pare un miracolo.⁶⁶

Non soltanto amato e ammirato, ma anche studiato e visto come fonte di ispirazione lungo tutta la sua carriera. Ne sono testimonianza alcune trascrizioni di mottetti e madrigali che troviamo nei materiali autografi conservati a Parma: all'interno della cartella numero 16, denominata 'Carpetta bianca', nella sottocartella sette, troviamo dodici fogli di trascrizioni di brani di Palestrina.⁶⁷

Irina Georgieva sostiene che il modo più efficace per analizzare l'*Ave Maria* di Verdi sia quello di leggerla alla luce delle regole del contrappunto e della polifonia rinascimentale, e individua alcuni elementi tipici della musica di quel tempo, in particolare di quella di Palestrina, rintracciabili anche nell'*Ave Maria su Scala enigmatica*:⁶⁸

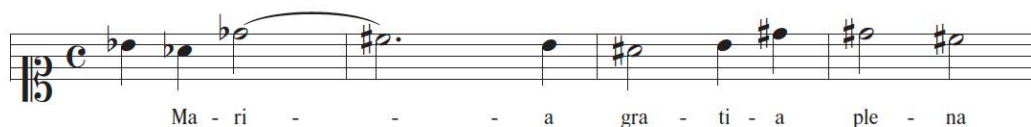
⁶⁵ CESARI, LUZIO 1987, p. 632.

⁶⁶ CESARI, LUZIO 1987, p. 415.

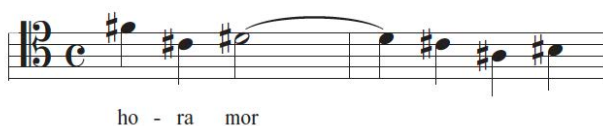
⁶⁷ La prima informazione relativa alla presenza di queste copie è stata ricavata dall'articolo di Alessandra Carlotta Pellegrini, PELLEGRINI 2018. Dall'osservazione diretta dei materiali, conservati nella cartella sette, e propriamente nel 16° fascicolo, sono stati riconosciuti sei madrigali e un mottetto, trascritti in partitura condensata su due pentagrammi. Sono stati identificati: *Alla riva del Tebro*, madrigale a 4 voci, (edizione consultata per l'identificazione *Opera omnia Iannis Petraloysii Praenestini*, vol. XXXVIII, Breitkopf & Härtel, 1884, pp. 105-107), *Febbre ond'or per le vene*, madrigale a 5 voci, *Il dolce sonno*, madrigale a 5 voci, *Placide l'acque*, madrigale a 5 voci, (edizione consultata per l'identificazione *Opera omnia Iannis Petraloysii Praenestini*, vol. XXXVIII, Breitkopf & Härtel, 1884, pp. 207-210), *La cruda mia nemica*, madrigale a 5 voci, (edizione consultata per l'identificazione *Opera omnia Iannis Petraloysii Praenestini*, vol. XXXVIII, Breitkopf & Härtel, 1884, pp. 112-114), *O che splendore*, madrigale a 3 voci, (edizione consultata per l'identificazione *Opera omnia Iannis Petraloysii Praenestini*, vol. XXVIII, Breitkopf & Härtel, 1884, pp. 115-117), e *Plange quasi virgo*, mottetto a 5 voci, (edizione consultata per l'identificazione *Opera omnia Iannis Petraloysii Praenestini*, vol. XXXII, Breitkopf & Härtel, 1884, pp. 120).

⁶⁸ GEORGIEVA 2012, pp. 27-35.

1. impiego di intervalli perfetti, soprattutto quinte e ottave, nel movimento delle parti;
2. movimento delle voci principalmente per grado congiunto e utilizzo del moto contrario qualora le voci si muovano per intervalli più ampi, come si può vedere negli es. 6, 7, 8 e 9;



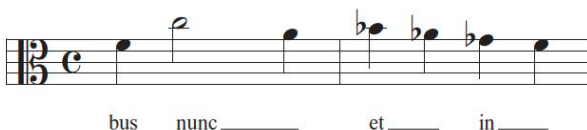
Es. 6, Giuseppe Verdi, *Ave Maria su scala enigmatica*, A-a, bb. 2-5.



Es. 7, Giuseppe Verdi, *Ave Maria su scala enigmatica*, A-b, bb. 11-12.



Es. 8, Giuseppe Verdi, *Ave Maria su scala enigmatica*, B-c, bb. 1-2.



Es. 9, Giuseppe Verdi, *Ave Maria su scala enigmatica*, B-d, bb. 11-12.

3. ogni voce presenta una linea melodica distinta e chiara, elemento facilmente deducibile sia dall'osservazione della partitura che dall'ascolto;
4. impiego dell'omofonia quando le tre voci si muovono sopra il *cantus firmus*, alternata a movimenti polifonici, predominanti nel brano, come si può vedere negli es. 10 e 11:



Es. 10, Giuseppe Verdi, *Ave Maria su scala enigmatica*, A-a, bb. 9-10.



Es. 11, Giuseppe Verdi, *Ave Maria su scala enigmatica*, B-d, bb. 1-2.

5. impiego del principio di imitazione tra le voci, come negli es. 12 e 13:

Es. 12, Giuseppe Verdi, *Ave Maria su scala enigmatica*, B-c, bb. 1-3.

Es. 13, Giuseppe Verdi, *Ave Maria su scala enigmatica*, B-d, bb. 6-8.

Tuttavia, l'*Ave Maria* non è sicuramente da interpretare come una mera imitazione della scrittura del passato. La laboriosità della Scala trova corrispondenza nel disegno armonico complessivo che, come già detto, si presenta particolarmente ricco e complesso. Verdi muove le voci utilizzando elementi tipici della musica antica e rinascimentale, ma conciliandoli perfettamente con gli aspetti peculiari della Scala. L'indubbia complessità che caratterizza il brano doveva apparire anche agli occhi dei contemporanei di Crescentini, l'autore della «Scala Rebus»; forse fu proprio questo aspetto a innescare in Verdi la curiosità e la voglia di cimentarsi in questo 'gioco'. Negli scambi epistolari che riguardano la composizione del brano, lo stesso Boito si dice meravigliato per il risultato che l'armonia ha prodotto su quella «Scala sgangherata».

Un aspetto della complessità del brano è dato da un contrasto; la forma del brano è regolare: quattro sezioni di eguale estensione che si imperniano su un *cantus firmus*, la Scala enigmatica, che non muta nella sua struttura anche nel cambio di tono. Ma l'architettura stabile della Scala e la struttura coerente del *cantus firmus* non costituiscono per Verdi un limite, bensì un tessuto in cui muoversi con libertà e sul quale articolare un'armonia tortuosa e tutt'altro che lineare. Manca una vera tonalità di riferimento: il brano inizia con un accordo di Do maggiore, tono abbandonato quasi subito, e la tonica di Do non viene mai confermata veramente, ad eccezione della conclusione della Coda, dove si trova l'unica vera cadenza autentica nella tonalità di impianto. Il viaggio delle voci tocca tonalità lontane tra loro senza mai confermarle veramente, lasciando latenti i centri tonali toccati in quelle che non sempre suonano come

vere e proprie modulazioni. Nonostante questa difficoltà armonica, la resa del suono è uniforme e avvolgente, come notò lo stesso Boito fin dall'inizio.

Bisogna tenere presente come molti di questi aspetti si siano potuti analizzare, comprendere e rintracciare soltanto alla luce dell'esperienza musicale del XX secolo e sicuramente non siano stati cercati e voluti dal suo inventore. Per alcuni tra gli studiosi che nel secolo scorso si sono dedicati a studiare l'*Ave Maria*, il brano costituisce un vero e proprio ponte tra il passato e il presente, un modo per guardare avanti guardando indietro.⁶⁹

Jens Marggraf parla di «un lungo cammino da Do maggiore a Do maggiore» e probabilmente non potrebbe esserci una definizione migliore per descrivere il percorso armonico dell'*Ave Maria*.⁷⁰ Percorso che non sempre risulta semplice leggere secondo il linguaggio funzionale dell'armonia tradizionale. Sempre Marggraf scrive che «il linguaggio armonico complessivo dell'opera si può descrivere meglio come diatonico, con centri tonali instabili».⁷¹ Le difficoltà di lettura e interpretazione che incontriamo nel brano sono visibili anche osservando la stessa Scala enigmatica nell'es. 14.



Es. 14, Adolfo Crescentini, Scala enigmatica

La Scala non è uniforme nella sua forma ascendente rispetto a quella discendente e, guardando gli intervalli, non è possibile riconoscere nessun modello di scala codificata. Infatti, ci troviamo di fronte ad un esperimento realizzato da Crescentini e che non ha precedenti. Ad oggi molti hanno cercato di dare una spiegazione e una chiave di lettura alla Scala enigmatica, interrogandosi sull'utilità o meno di leggerla con i sistemi della musica tonale. Di seguito si riportano alcune delle analisi più interessanti.

Secondo l'analisi di Hermann Scherchen (es. 15), ripresa anche da Richard Burke nel suo articolo sull'*Ave Maria* verdiana,⁷² la Scala ideata da Crescentini rappresenta la sintesi dei quattro tipi di scala della storia della musica moderna. Le note della prima terza potrebbero coincidere con il V, VI e VII grado della scala di Fa minore armonica, se la scala concludesse su *fa*. Mentre quelle della successiva

⁶⁹ MARGGRAF 2016, p. 150.

⁷⁰ MARGGRAF 2016, p. 145.

⁷¹ SCHERCHEN 1951..

⁷² BURKE 2015, p. 11.

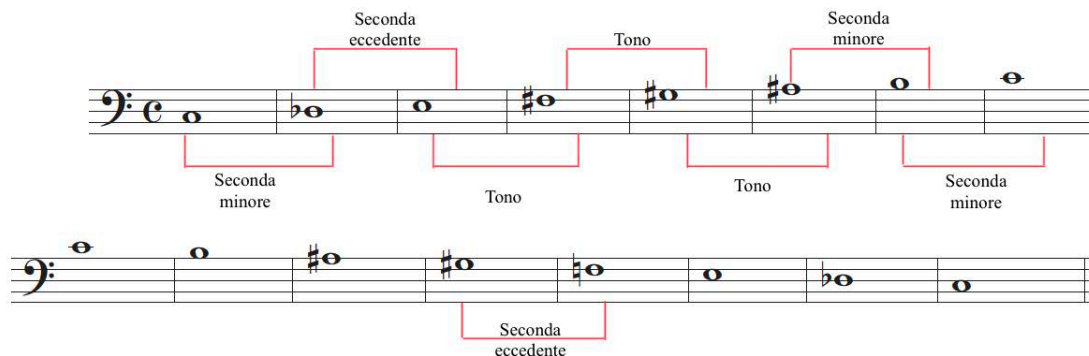
terza maggiore potrebbero essere letti come V, VI e VII grado della scala di La maggiore, se la scala concludesse sul *la*. Scherchen individua anche un frammento di scala esatonale negli intervalli tra le note *mi*₂, *fa*₂, *sol*₂ e *la*₂. E infine l'ultimo segmento del moto ascendente della Scala enigmatica coincide con un frammento di scala cromatica.



Es. 15, Analisi della Scala secondo Hermann Scherchen in *I Quattro Pezzi Sacri*, 1951.

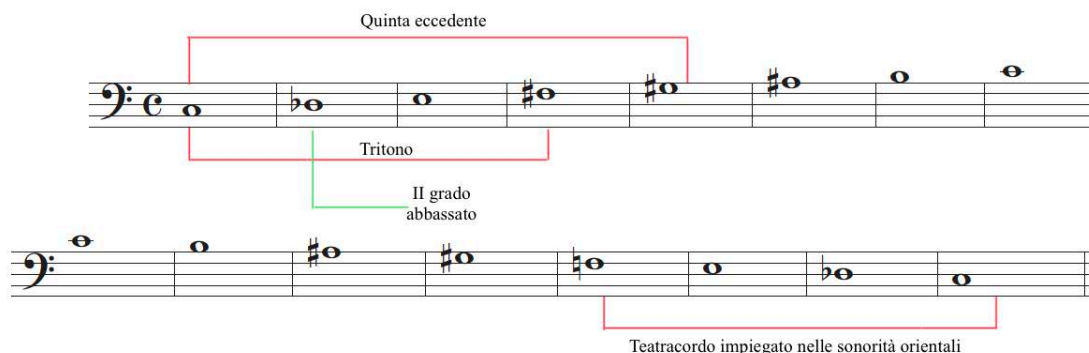
Burke, rispetto all'analisi di Scherchen, si sofferma maggiormente sui singoli intervalli (es. 16): la Scala inizia con una successione di intervalli di seconda che definisce inusuali: una prima seconda minore, che richiama alla mente il modo frigio, seguita da una seconda eccedente. I successivi tre toni sortiscono l'effetto di, scrive Burke, «bypass the dominant degree», superare quindi il grado di dominante. Per poi diventare una scala cromatica, con la successione di due seconde minori, verso la conclusione del moto ascendente. La mancata alterazione del *fa*₂ nel moto discendente crea un intervallo di seconda eccedente tra il V e il IV grado, anche in questo caso eludendo la dominante. Ed è proprio la mancanza di una dominante chiara e armonizzata, insieme agli ampi intervalli utilizzati nella costruzione, che sottolinea, secondo Burke, la natura di svago e divertimento che deve aver mosso Crescentini nella creazione della Scala.⁷³

⁷³ BURKE 2015, p. 3.



Es. 16, Analisi della Scala secondo Richard Burke in *That Awkward Scale*, 2015.

Anche Irina Georgieva riconosce che l'architettura di Crescentini allontana la Scala dai modi usuali della musica occidentale (es. 17). Nel moto ascendente il IV e il V grado alzati rispetto a come ce li aspetteremmo in una scala tradizionale creano rispettivamente un tritono e una quinta eccedente, in relazione alla tonica. Nel moto discendente, l'ultimo tetracordo è abbastanza diffuso nella tradizione orientale e certamente noto a Verdi.⁷⁴

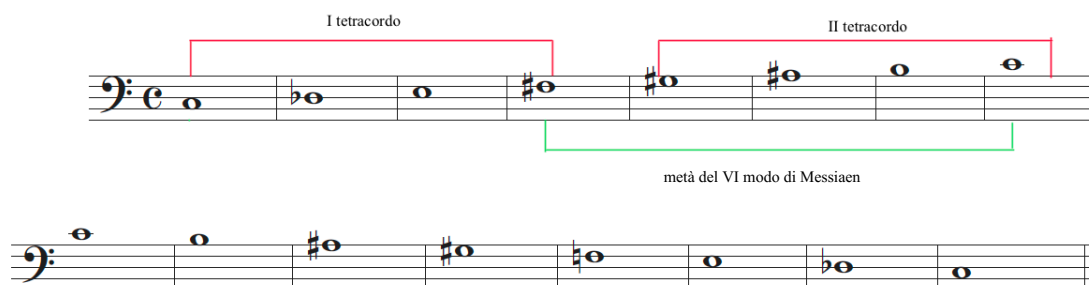


Es. 17, Analisi della Scala secondo Irina Georgieva in *Giuseppe Verdi's Quattro Pezzi Sacri*, 2012.

Contrariamente ad altri studiosi, Jens Marggraf afferma che l'*Ave Maria su Scala enigmatica* di Verdi è facilmente interpretabile secondo i principi dell'armonia tradizionale, partendo proprio dalla *Scala Rebus* di Crescentini (es.18). Essa, infatti, è una scala di sette note più l'ottava che ripete la prima e, come

⁷⁴ GEORGIEVA 2012, p. 26.

nelle scale minori, ha un grado che si presenta diverso tra moto ascendente e discendente, anche se, nel caso della Scala enigmatica, il grado in questione è il IV e non come tradizione vuole il VI o il VII. Oltre a queste caratteristiche che Marggraf definisce tradizionali, possiamo leggere la Scala di Crescentini come frutto di una contaminazione di elementi diversi: un inizio che potrebbe accostarla al modo maggiore vede un accento frigio dato dal secondo grado abbassato; nel primo tetracordo Margraff individua un rāga indiano, dove il *fa* si alterna al *fa*[#], esattamente come nei due modi della Scala, a seconda del momento del giorno nel quale la sequenza viene suonata. Inoltre, Marggraf sottolinea la mancanza della quinta nel secondo tetracordo, rintraccia elementi della scala esatonale di Do e individua l'intervallo di note compreso tra il *fa*[#]₂ e il *do*₃ come metà del VI modo di Messiaen.⁷⁵



Es. 18, Analisi della Scala secondo Jens Marggraf in *Verdis Ave Maria zwischen Tradition und Moderne*, 2016.

3.5 Confronto tra la prima e la seconda versione

A-a

Le due tabelle (Tab. 4, 3.5 e Tab. 5, 3.5) mostrano la struttura e l'andamento delle voci della prima sezione del brano, A-a, mettendo a confronto l'*Ave Maria* della versione Gallignani con la versione definitiva. Le due versioni, per questa prima sezione, non presentano significative differenze per quanto riguarda l'andamento delle singole linee melodiche: infatti, rimangono invariate le note di partenza e quelle di conclusione, oltre al loro ruolo all'interno dell'accordo. Così come invariati risultano l'estensione delle voci e il culmine melodico; soprano, contralto e tenore lo raggiungono a b. 7. Poche sono le differenze tra le due versioni; la linea melodica del contralto differisce alle bb. 3-4 e 13 e quella del tenore a bb. 4-5 e 13. Le differenze non creano cambiamenti dal punto di vista armonico e della struttura generale della sezione.

⁷⁵ MARGGRAF 2016, pp. 148-150.

Sezione	A-a			
Versione	Versione Gallignani			
Num. di battute	16 (bb. 1-16)			
Voce	Soprano	Contralto	Tenore	Basso <i>Scala enigmatica</i>
Nota di partenza	do_4 - Tonica	mi_3 - Terza	sol_2 - Quinta	do_2 - Tonica
Nota di conclusione	do_4 - Tonica	sol_3 - Quinta	sol_2 - Quinta	do_2 - Tonica
Ambito	$la\sharp_3$ - $fa\sharp_4$	mi_3 - la_3	fa_2 - $fa\sharp_3$	do_2 - do_3
Culmine melodico	$fa\sharp_4$ – b.7	la_3 – b.7	$fa\sharp_3$ – b.7	do_3 – b.8

Tab. 4, 3.5.

Sezione	A-a			
Versione	Versione definitiva Ricordi			
Num. di battute	16 (bb. 1-16)			
Voce	Soprano	Contralto	Tenore	Basso <i>Scala enigmatica</i>
Nota di partenza	do_4 - Tonica	mi_3 - Terza	sol_2 - Quinta	do_2 - Tonica
Nota di conclusione	do_4 - Tonica	sol_3 - Quinta	sol_2 - Quinta	do_2 - Tonica
Ambito	$la\sharp_3$ - $fa\sharp_4$	mi_3 - la_3	fa_2 - $fa\sharp_3$	do_2 - do_3
Culmine melodico	$fa\sharp_4$ – b.7	la_3 – b.7	$fa\sharp_3$ – b.7	do_3 – b.8

Tab. 5, 3.5.

Cromatismi

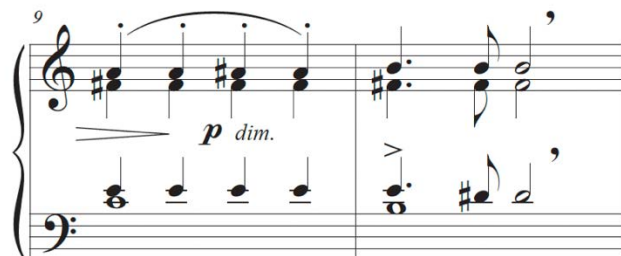
La tabella sottostante (Tab. 6, 3.5) riporta la collocazione dei passaggi cromatici nel dettaglio delle singole voci. Dal confronto tra le due versioni anche in questo caso si nota come i passaggi cromatici rimangano quasi immutati, oltre che collocati nella medesima posizione.

Versione Gallignani		Versione definitiva Ricordi	
Soprano	bb. 9-10, 12, 15-16	Soprano	bb. 9-10, 12, 15-16
Contralto	bb. 1-2, 4-6, 8-12	Contralto	bb. 1-6, 8-12
Tenore	bb. 2-3, 12-13, 14-16	Tenore	bb. 2-3, 12-13, 14-16
Basso	-----	Basso	-----

Tab. 6, 3.5.



Es. 19, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, A-a, bb. 9-10



Es. 20, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, A-a, bb. 9-10.

Interessante da osservare è il passaggio compreso tra le bb. 9 e 10 (es. 19 e 20): il cromatismo qui interessa la voce del soprano che si muove su un tappeto stabile, realizzato da contralto e tenore, e per moto contrario rispetto al movimento del basso, andando verso la prima cesura e cadenza del brano su un accordo di Si maggiore. Dopo le prime otto battute le voci assumono un assetto omoritmico. Il passaggio rimane immutato nelle due versioni sia dal punto di vista armonico che da quello del contenuto musicale. È interessante notare come questo luogo del testo si presenti realizzato armonicamente nello stesso modo fin dai primi schizzi, come si potrà constatare nel quarto capitolo dedicato alle trascrizioni dei materiali preparatori (cfr. 4.8).

Enarmonie

Nell'*Ave Maria* Verdi fa uso talvolta di collegamenti enarmonici, *escamotage* che, in una scrittura per voci a cappella, ha più un effetto visivo che sonoro, ma che diventa talvolta necessario ai fini della coerenza armonica. Nella maggior parte dei casi il passaggio enarmonico avviene a cavallo di battuta o all'interno di essa.

Versione Gallignani		Versione definitiva Ricordi	
Soprano	bb. 2-3, 12-13	Soprano	bb. 2-3, 12-13
Contralto	b. 13	Contralto	bb. 12-13
Tenore	-----	Tenore	-----
Basso	-----	Basso	-----

Tab. 7, 3.5.

La tabella (Tab. 7, 3.5) riporta la collocazione dei passaggi enarmonici nel dettaglio delle singole voci. Dal confronto tra le due versioni anche in questo caso si nota come i passaggi enarmonici rimangano praticamente immutati, oltre che collocati nella medesima posizione.



Es. 21, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, A-a, bb. 12-13.



Es. 22, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, A-a, bb. 12-13.

Gli

esempi 21 e 22 si riferiscono al passaggio delle bb. 12-13, dove l'énarmonia interessa le voci di soprano e contralto: il suono del $si\#_3$ della voce del soprano rimane fermo, pur diventando un $do\#_4$ e cambiando il suo ruolo nell'armonia. Analogamente il $sol\#_3$ del contralto rimane fermo, pur trasformandosi in un $la\flat_3$.

Cadenze

Ogni sezione dell'*Ave Maria* si conclude con una cadenza che prepara la sezione successiva.

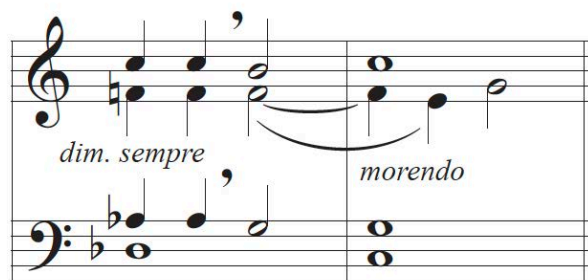
Versione Gallignani		Versione definitiva Ricordi	
Num. battute	Tonalità	Num. battute	Tonalità
bb. 9-10	Si	bb. 9-10	Si
bb. 15-16	Do	bb. 15-16	Do

Tab. 8, 3.5.

Come si può notare dalla tabella (Tab. 8, 3.5), la prima sezione, come detto poco sopra, presenta una prima cadenza intermedia in Si maggiore e una cadenza finale nel tono di Do maggiore.



Es. 23, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, Cadenza A-a.



Es. 24, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, Cadenza A-a.

Fatta eccezione per le indicazioni di agogica, la cadenza conclusiva resta invariata nelle due versioni, come mostrano gli esempi 23 e 24. Il primo accordo presenta la quinta abbassata, reb_2 , che scende cromaticamente alla tonica dell'accordo conclusivo. Il ritardo della linea del contralto, fa_3 , risolve regolarmente sulla terza dell'accordo, per poi salire alla quinta sol_3 . Seppure il tono di chiusura sia quello del Do maggiore, la cadenza non ha senso conclusivo.

A-b

Le due tabelle (Tab. 9, 3.5 e Tab. 10, 3.5) mostrano la struttura e l'andamento delle voci della seconda sezione del brano, A-b, mettendo a confronto l'*Ave Maria* della versione Gallignani con la versione definitiva. Le due versioni non presentano significative differenze per quanto riguarda l'andamento delle singole linee melodiche: infatti, fatta eccezione per la linea del tenore, rimangono invariate le note di partenza e quelle di conclusione, oltre il loro ruolo all'interno dell'accordo. Così come invariati risultano l'estensione delle voci e il culmine melodico; in questo caso nessuna delle voci raggiunge il culmine nella stessa battuta. Poche sono le differenze tra le due versioni; solo la linea melodica del tenore differisce in modo abbastanza importante alle bb. 17-20. Alle voci di soprano e basso possiamo trovare piccole differenze che non creano cambiamenti dal punto di vista armonico e della struttura generale della sezione.

Sezione	A-b			
Versione	Versione Gallignani			
Num. di battute	16 (bb. 17-32)			
Voce	Soprano	Contralto <i>Scala enigmatica</i>	Tenore	Basso
Nota di partenza	$do\#_4$	do_3	do_3	la_2
Nota di conclusione	mi_3 - Terza	do_3 - Tonica	sol_2 - Quinta	do_2 - Tonica
Ambito	$mi_3-fa\#_4$	do_3-do_4	$fa_2-fa\#_3$	$sol\#_1-si_2$
Culmine melodico	$fa\#_4 - b.28$	$do_4 - b.24$	$fa\#_3 - b. 21, 27$	$si_2 - b.23$

Tab. 9, 3.5.

Sezione	A-b			
Versione	Versione definitiva Ricordi			
Num. di battute	16 (bb. 17-32)			
Voce	Soprano	Contralto <i>Scala enigmatica</i>	Tenore	Basso
Nota di partenza	$do\#_4$	do_3	$si\flat_2$	la_2
Nota di conclusione	mi_3 - Terza	do_3 - Tonica	sol_2 - Quinta	do_2 - Tonica
Ambito	$mi_3-fa\#_4$	do_3-do_4	$fa_2-fa\#_3$	$sol\#_1-si_2$
Culmine melodico	$fa\#_4 - b.28$	$do_4 - b.24$	$fa\#_3 - b. 21, 27$	$si_2 - b.23$

Tab. 10, 3.5.

17

S

San - cta Ma - ri - a Ma - ter

A

A - - - - - ve

T

8

San - cta Ma - ri - a Ma - ter De -

B

San -

Es. 25, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, A-b, bb. 17-20.

17

S

San - cta Ma - ri - a Ma - ter

A

A - - - - - ve

T

8

San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o -

B

San -

Es. 26, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, A-b, bb. 17-20.

Gli esempi musicali 25 e 26 riportano le prime quattro battute della sezione: pur presentando un'importante differenza alla linea del tenore, come accennato poco sopra, le due sezioni presentano la stessa struttura. La Scala enigmatica è qui esposta dal contralto, che entra da sola a b. 17, seguita dal tenore, che entra all'unisono nella versione Gallignani e con un intervallo di seconda nella versione definitiva. La modifica della linea del tenore nella versione definitiva rende il contrappunto a due voci

delle prime due battute della sezione più dinamico: infatti, nella versione Gallignani, con l'ingresso all'unisono e la legatura del tenore il primo movimento che fa percepire la polifonia avviene a b. 18 con l'ascesa della Scala enigmatica. Nella versione definitiva l'effetto sonoro della prima battuta è quello di una scala discendente, fino a raggiungere l'intervallo di sesta minore tra tenore e contralto a b. 18. Il brano prosegue a due voci fino all'ultimo quarto di b. 18, quando il soprano intona un *do*₄ in entrambe le versioni. Il contrappunto passa da tre a quattro voci a metà di b. 20, quando entra anche il basso intonando un *la*₂, creando un intervallo di quarta con la voce del tenore, di sesta con quella del contralto e di nona con il soprano.

Si riscontrano poche altre differenze tra le due versioni: la linea melodica del basso differisce alla b. 24, quella del tenore a b. 28 e quella del soprano alle bb. 28 e 31.

Cromatismi

La tabella (Tab. 11, 3.5) riporta la collocazione dei passaggi cromatici nel dettaglio delle singole voci. Dal confronto tra le due versioni anche in questo caso si nota come i passaggi cromatici rimangano immutati, oltre che collocati nelle medesime posizioni.

Versione Gallignani		Versione definitiva Ricordi	
Soprano	bb. 21-23, 26, 27-28, 29, 32	Soprano	bb. 21-23, 26, 27-28, 29, 32
Contralto	-----	Contralto	-----
Tenore	bb. 18-21, 26-30, 32	Tenore	bb. 18-21, 26-30, 32
Basso	bb. 20-21, 24-28	Basso	bb. 20-21, 24-28

Tab. 11, 3.5.

21

S De - i o - ra pro no - bis

A Ma - ri - - - -

T 8 i o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

B cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o

Es. 27, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, A-b, bb. 21-23.

21

S De - i o - ra pro - no - bis

A Ma - ri - - - -

T 8 ra - - - - pro no - bis pec - ca to - ri - bus

B cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o

Es. 28, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, A-b, bb. 21-23.

Gli esempi musicali 27 e 28 si riferiscono al passaggio compreso tra le bb. 21 e 23: il movimento cromatico interessa le voci di soprano, tenore e basso che si muovono in un disegno prevalentemente omoritmico. A b. 21 la linea del soprano sale cromaticamente, contrastando il moto delle linee di tenore

e basso, che scendono cromaticamente per seste parallele. A b. 22 il soprano continua a salire cromaticamente, a sua volta per seste parallele con la linea del tenore. A b. 23 il soprano, con un ultimo movimento cromatico, discende in moto contrario rispetto sia a tenore che basso.

Enarmonie

La tabella (Tab. 12, 3.5) riporta la collocazione dei passaggi cromatici nel dettaglio delle singole voci.

Versione Galignani		Versione definitiva Ricordi	
Soprano	-----	Soprano	-----
Contralto	-----	Contralto	-----
Tenore	b. 29	Tenore	b. 29
Basso	tra bb. 29 e 31	Basso	tra bb. 29 e 31

Tab. 12, 3.5.

Dal confronto tra le due versioni anche in questo caso si nota come i passaggi cromatici rimangano immutati, oltre che collocati nella medesima posizione.

Cadenze

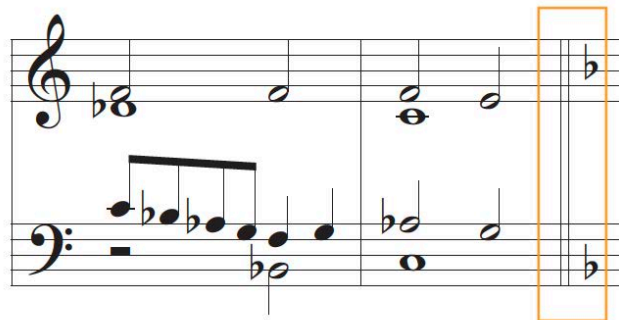
Come si può notare dalla tabella (Tab. 13, 3.5), anche la seconda sezione presenta una prima cadenza intermedia in Si maggiore, mentre la sua cadenza finale ritorna al tono di Do maggiore.

Versione Galignani		Versione definitiva Ricordi	
Num. battute	Tono	Num. battute	Tono
bb. 9-10	Si	bb. 9-10	Si
bb. 15-16	Do	bb. 15-16	Do

Tab. 13, 3.5.



Es. 29, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, Cadenza A-b.



Es. 30, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, Cadenza A-b.

La sezione conclude con una cadenza sospesa: l'accordo di Do è infatti V grado di Fa, tonalità della seconda parte del brano. Il cambio di armatura è esplicitato graficamente nella versione definitiva (es. 30), mentre manca nella versione Gallignani (es. 29).

B-c

Le due tabelle (Tab. 14, 3.5 e Tab. 15, 3.5) mostrano la struttura e l'andamento delle voci della terza sezione del brano, B-c, mettendo a confronto l'*Ave Maria* della versione Gallignani con la versione definitiva. Le due versioni presentano differenze abbastanza significative per quanto concerne l'andamento delle singole linee melodiche: infatti, mutano le note di partenza di soprano e contralto, mentre restano invariate quelle di conclusione, mantenendo anche invariato il loro ruolo all'interno dell'accordo. Minime differenze riguardano anche l'estensione delle voci di contralto e basso. Resta invariato il culmine melodico, fatta eccezione per il soprano. Altre differenze riguardano la linea melodica del contralto che differisce alle bb. 3-4 e 13 e quella del tenore a bb. 4-5 e 13. La sezione si presenta molto differente tra le due versioni soprattutto alle bb. 33-40.

Sezione	B-c			
Versione	Versione Gallignani			
Num. di battute	16 (bb. 33-48)			
Voce	Soprano	Contralto	Tenore <i>Scala enigmatica</i>	Basso
Nota di partenza	<i>la</i> ₃	<i>re</i> ₃	<i>fa</i> ₂ - Tonica	<i>fa</i> ₂ - Tonica
Nota di conclusione	<i>la</i> ₃ - Terza	<i>do</i> ₃ - Quinta	<i>fa</i> ₂ - Tonica	<i>fa</i> ₂ - Tonica
Ambito	<i>fa</i> ₃ <i>-mi</i> ₄	<i>si</i> ₂ - <i>la</i> ₃	<i>fa</i> ₂ - <i>fa</i> ₃	<i>si</i> ₁ - <i>re</i> ₃
Culmine melodico	<i>mi</i> ₄ – b. 39	<i>la</i> ₃ – b. 38	<i>fa</i> ₃ – b. 39	<i>re</i> ₃ – b. 41

Tab. 14, 3.5.

Sezione	B-c			
Versione	Versione definitiva Ricordi			
Num. di battute	16 (bb. 33-48)			
Voce	Soprano	Contralto	Tenore <i>Scala enigmatica</i>	Basso
Nota di partenza	<i>mi</i> ₄	<i>do</i> ₃	<i>fa</i> ₂ - Tonica	<i>fa</i> ₂ - Tonica
Nota di conclusione	<i>la</i> ₃ - Terza	<i>do</i> ₃ - Quinta	<i>fa</i> ₂ - Tonica	<i>fa</i> ₂ - Tonica
Ambito	<i>fa</i> ₃ <i>-mi</i> ₄	<i>la</i> ₂ - <i>la</i> ₃	<i>fa</i> ₂ - <i>fa</i> ₃	<i>do</i> ₂ - <i>re</i> ₃
Culmine melodico	<i>mi</i> ₄ – bb. 35, 39	<i>la</i> ₃ – b. 38	<i>fa</i> ₃ – b. 39	<i>re</i> ₃ – b. 41

Tab. 15, 3.5.

Gli esempi musicali riportano le prime quattro battute della sezione (bb. 33-36): l'impianto formale del passaggio rimane invariato nelle due versioni, mentre diverso è il testo musicale delle linee vocali di soprano, contralto e basso.

33

S

A

T

B

p

A - ve Ma - ri - a gra -

p

A - ve Ma - ri - a

p

A - ve

p

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Es. 31, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, B-c, bb. 33-36.

33

S

A

T

B

p

A - ve Ma - ri - a

p

A - ve Ma - ri - a

p

A - ve,

p

A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

dolce

Es. 32, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, B-c, bb. 33-36.

Nella versione Gallignani (es. 31), anche la terza sezione inizia con un contrappunto a due voci: il tenore intona il fa_2 della Scala enigmatica e la linea del basso entra all'unisono sul successivo quarto della battuta. A b. 34, sempre sul secondo quarto della battuta, entra il contralto intonando un re_3 , con un intervallo di ottava con la linea del basso e di quinta eccedente con la Scala enigmatica. A b. 35 fa il suo ingresso il soprano, ancora sul secondo quarto della battuta, con un la_3 , in intervallo di ottava con la Scala enigmatica e di sesta minore con il basso.

Nella versione definitiva (es. 32), la struttura dell'incipit e l'ingresso delle voci restano invariati, mentre muta il contenuto delle singole linee vocali: la linea del basso entra sempre sul secondo quarto di b. 33 ancora una volta in unisono con la Scala enigmatica. Non prosegue però la discesa cromatica come nella precedente versione Gallignani, ma si muove con un salto di quarta discendente e prosegue con un movimento per grado congiunto ascendente. Sempre sul secondo quarto di b. 34 entra la voce del contralto, questa volta intonando un do_3 in intervallo di sesta con la linea del basso e di tritono con la Scala enigmatica. Anche qui l'andamento della linea del contralto muta, muovendosi con un salto di terza minore discendente seguito da un movimento ascendente per grado congiunto. A b. 35 entra il soprano, sempre sul secondo quarto della battuta, intonando un mi_4 , in intervallo di ottava con il basso e di quinta con la Scala enigmatica. Il luogo preso in esame è stato oggetto di numerose rielaborazioni e varianti, come attestano i materiali preparatori (cfr. 4.7 e 4.8). Durante la fase di rielaborazione dell'*Ave Maria* da quella della versione Gallignani a quella della versione definitiva, Verdi stesso ammette di aver mutato alcuni passaggi perché, non avendo più con sé l'autografo, non ricordava esattamente la precedente versione, e di aver lavorato sul migliorare le modulazioni e la disposizione delle parti. Le differenze più importanti dal punto di vista del contenuto musicale tra le due versioni potrebbero essere proprio frutto di un lavoro compositivo teso a migliorare la resa armonica e melodica complessiva di una sezione o parte di essa.

Nel corso della sezione ci sono altri punti che differiscono tra le due versioni, ma che non vanno a creare cambiamenti sostanziali nella struttura e nell'impianto armonico.

Cromatismi

La tabella (Tab. 16, 3.5) riporta la collocazione dei passaggi cromatici nel dettaglio delle singole voci. Dal confronto tra le due versioni anche in questo caso si nota come i passaggi cromatici rimangano perlopiù immutati, oltre che collocati quasi sempre nella medesima posizione.

Versione Gallignani		Versione definitiva Ricordi	
Soprano	bb. 45-46	Soprano	bb. 45-46
Contralto	bb. 36, 37-44, 46	Contralto	bb. 36, 37-44, 46
Tenore	-----	Tenore	-----
Basso	bb. 33-39	Basso	bb. 34-40

Tab. 16, 3.5.

Es. 33, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, B-c, bb. 37-38.

Es. 34, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, B-c, bb. 37-38.

Gli esempi musicali 33 e 34 si riferiscono alla progressione compresa tra le bb. 37 e 38; nel primo, che riporta il passaggio nella versione Gallignani, il movimento cromatico ascendente interessa le linee di contralto e basso, che si muovono per seste parallele, sul quale fiorisce la linea melodica del soprano. Nella versione definitiva (es. 34), vediamo come il movimento cromatico del contralto rimane immutato, mentre fiorisce quello della linea del basso: infatti, troviamo ancora il $sol\sharp_2$, la_2 , $la\sharp_2$ e si_2 arricchiti però dall'uso delle note di passaggio e di volta sul secondo quarto della battuta.

Enarmonie

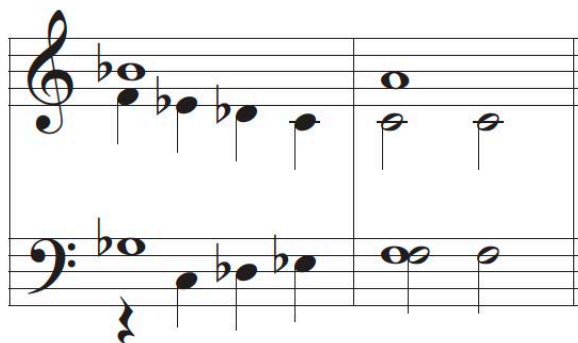
Nella terza sezione B-c non sono state impiegate enarmonie.

Cadenze

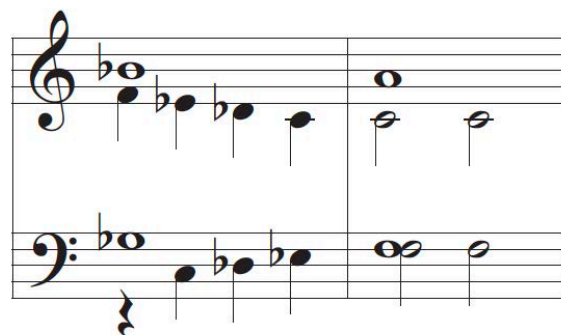
Come si può notare dalla tabella (Tab. 17, 3.5), la terza sezione presenta una sola cadenza, alle bb. 47-48, nel tono di Fa, che si presenta invariata nelle due versioni.

Versione Gallignani		Versione definitiva Ricordi	
Num. battute	Tono	Num. battute	Tono
bb. 47-48	Fa	bb. 47-48	Fa

Tab. 17, 3.5.



Es. 35, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, Cadenza B-c.



Es. 36, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, Cadenza B-c.

Anche la cadenza della terza sezione B-c è una cadenza sospesa: infatti l'accordo conclusivo di Fa non ha valore confermativo, ma suona come V grado della tonalità di Si bemolle minore. La cadenza si presenta invariata in entrambe le versioni (es. 35 e 36).

B-d

Le due tabelle (Tab. 18, 3.5 e Tab. 19, 3.5) mostrano la struttura e l'andamento delle voci della quarta sezione del brano, B-d, mettendo a confronto l'*Ave Maria* della versione Gallignani con la versione definitiva. Le due versioni presentano alcune importanti differenze per quanto riguarda l'andamento delle singole linee melodiche, pur rimanendo invariate le note di partenza e quelle di conclusione e mantenendo anche invariato il loro ruolo all'interno dell'accordo. Così come invariati risultano l'estensione delle voci

e il culmine melodico. Le differenze tra le due versioni riguardano il passaggio compreso tra le bb. 58-62. Gli esempi 37 e 38 permettono di visionare tali differenze.

Sezione	B-d			
Versione	Versione Gallignani			
Num. di battute	16 (bb. 49-64)			
Voce	Soprano <i>Scala enigmatica</i>	Contralto	Tenore	Basso
Nota di partenza	<i>fa</i> ₃ - Tonica	<i>do</i> ₃ - Quinta	<i>la</i> ₂ - Terza	<i>fa</i> ₂ - Tonica
Nota di conclusione	<i>fa</i> ₃ - Quinta	<i>re</i> ₃ - Terza	<i>si</i> _{b2} - Tonica	<i>si</i> _{b1} - Tonica
Ambito	<i>fa</i> ₃ - <i>fa</i> ₄	<i>si</i> _{b2} - <i>re</i> ₄	<i>fa</i> ₂ - <i>sol</i> ₃	<i>si</i> _{b1} - <i>do</i> ₂ [#]
Culmine melodico	<i>fa</i> ₄ – b. 56	<i>re</i> ₄ – b. 57	<i>sol</i> ₃ – b. 58	<i>do</i> ₂ – b. 55

Tab. 18, 3.5.

Sezione	B-d			
Versione	Versione definitiva Ricordi			
Num. di battute	16 (bb. 49-64)			
Voce	Soprano <i>Scala enigmatica</i>	Contralto	Tenore	Basso
Nota di partenza	<i>fa</i> ₃ - Tonica	<i>do</i> ₃ - Quinta	<i>la</i> ₂ - Terza	<i>fa</i> ₂ - Tonica
Nota di conclusione	<i>fa</i> ₃ - Quinta	<i>re</i> ₃ - Terza	<i>si</i> _{b2} - Tonica	<i>si</i> _{b1} - Tonica
Ambito	<i>fa</i> ₃ - <i>fa</i> ₄	<i>si</i> _{b2} - <i>re</i> ₄	<i>fa</i> ₂ - <i>fa</i> ₃	<i>si</i> _{b1} - <i>do</i> ₂ [#]
Culmine melodico	<i>fa</i> ₄ – b. 56	<i>re</i> ₄ – b. 57	<i>sol</i> ₃ – b. 58	<i>do</i> ₂ – b. 55

Tab. 19, 3.5.

58 *diminuendo*

S
- - - - - ve Ma - ri -

A
to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis no - stre

T
to - ri - bus nunc et in ho - ra nunc et in ho - ra mor - tis

B
no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor -

Es. 37, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, B-d, bb. 58-62.

58 *dim. poco a poco*

S
ve A - ve Ma - ri -

A
to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis

T
bus nunc et in ho - ra mor - tis

B
pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis

Es. 38, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, B-d, bb. 58-62.

Cromatismi

La tabella (Tab. 20, 3.5) riporta la collocazione dei passaggi cromatici nel dettaglio delle singole voci. Dal confronto tra le due versioni anche in questo caso si nota come i passaggi cromatici rimangano perlopiù immutati, oltre che collocati quasi sempre nella medesima posizione.

Versione Gallignani		Versione definitiva Ricordi	
Soprano	-----	Soprano	-----
Contralto	bb. 49-50, 61-62	Contralto	bb. 49-50, 54-57, 61-62
Tenore	bb. 49-52, 54-55, 62	Tenore	bb. 49-55, 61-62
Basso	bb. 49-52, 61-63	Basso	bb. 49-53, 61-62

Tab. 20, 3.5.

49 *ppp*

S A - - - - - ve Ma -

pp

A San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o -

pp

T San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o - ra pro no -

pp

B San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o -

Es. 39, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, B-d, bb. 49-53.

estremamente piano
pp

S
A
T
B

A - - - - - ve Ma -

San cta Ma - ri - a Ma - ter De - i - o -

San - cta Ma - ri - a Ma - ter - De - i, o -

San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o -

Es. 40, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, B-d, bb. 49-53.

Gli esempi musicali 39 e 40 si concentrano su un movimento cromatico che, tra le bb.50-51, interessa le voci di contralto, tenore e basso e che non varia nel passaggio tra le due versioni. L'ingresso delle voci della quarta sezione B-d avviene in simultanea con un disegno omoritmico su un accordo di Fa maggiore, tono della Scala enigmatica e tonalità della seconda parte del brano. Il movimento cromatico per moto contrario continua alle voci di tenore e basso per le successive due bb. 51-52.

Enarmonie

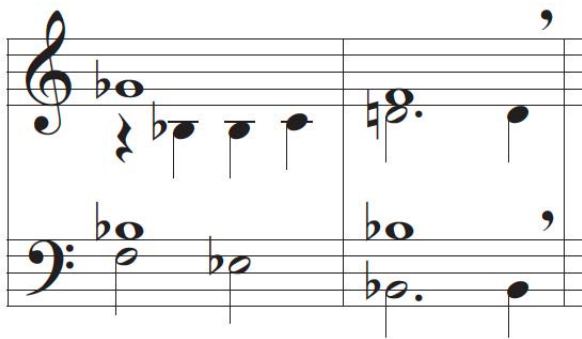
Nella quarta sezione B-d non sono state impiegate enarmonie.

Cadenze

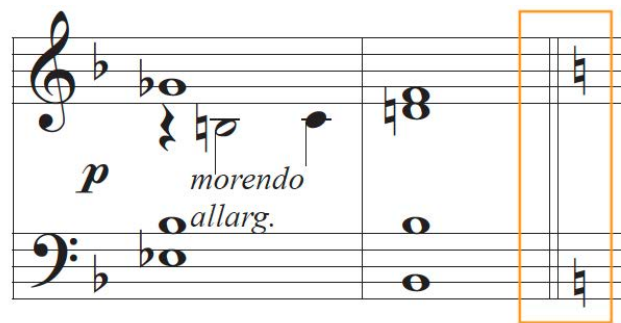
Come si può notare dalla tabella (Tab. 21, 3.5), la quarta sezione presenta una sola cadenza, alle bb. 63-64, in Si bemolle, che si presenta invariata nelle due versioni, salvo qualche differenza nella linea delle voci che però non modifica l'impianto armonico.

Versione Galignani		Versione definitiva Ricordi	
Num. battute	Tono	Num. battute	Tono
bb. 63-64	Si bemolle	bb. 63-64	Si bemolle

Tab. 21, 3.5.



Es. 41, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Galignani, Cadenza B-d.



Es. 42, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, Cadenza B-d.

Questa è la prima vera cadenza della composizione, dal valore e sonorità fortemente conclusive. Il brano conclude, prima di procedere alla Coda, con una cadenza in Si bemolle. Nella versione definitiva (es. 42) il ritorno all'armatura di chiave di Do maggiore fa presagire quanto accadrà nella Coda, cambio di armatura mancante invece nella versione Galignani (es. 41).

Coda

Le due tabelle (Tab. 22, 3.5 e Tab. 23, 3.5) mostrano la struttura e l'andamento delle voci della Coda del brano, C, mettendo a confronto l'*Ave Maria* della versione Galignani con la versione definitiva.

Sezione	Coda			
Versione	Versione Gallignani			
Num. di battute	5 (bb. 65-69)			
Voce	Soprano	Contralto	Tenore	Basso
Nota di partenza	fa_3 - Terza	reb_3 - Tonica	lab_2 - Quinta	reb_2 - Tonica
Nota di conclusione	mi_3 - Terza	do_3 - Tonica	sol_3 - Quinta	do_2 - Tonica

Tab. 22, 3.5.

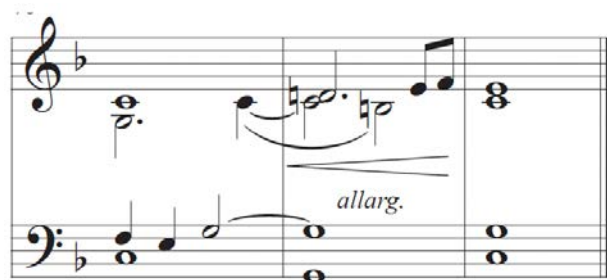
Sezione	B-d			
Versione	Versione definitiva Ricordi			
Num. di battute	7 (bb. 65-71)			
Voce	Soprano	Soprano	Soprano	Soprano
Nota di partenza	fa_3 - Terza	fa_3 - Terza	fa_3 - Terza	fa_3 - Terza
Nota di conclusione	mi_3 - Terza	mi_3 - Terza	mi_3 - Terza	mi_3 - Terza

Tab. 23, 3.5.

Per un confronto più dettagliato tra le due Code si rimanda al capitolo 5.2, pp 276-277.



Es. 43, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione Gallignani, Cadenza Coda.



Es. 44, Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, versione definitiva, Cadenza Coda.

La Coda, in entrambe le versioni (es. 43 e 44), principia da un accordo di Re bemolle e va a concludere, questa volta con una cadenza perfetta e pienamente confermativa, con un accordo di Do maggiore, tonalità di impianto

4. Il processo compositivo: i materiali

4.1 Elenco delle sigle

SIGLA	SIGNIFICATO
I, II, III (numeri romani)	riferimento al numero del sistema
α , β , γ ... (lettere alfabeto greco)	tipologia di carta
A, B, C (lettere maiuscole in tondo)	sigle testimoni
ASS	altezza dello specchio di scrittura
b. / bb.	battuta/battute
b	voce del basso
c	voce del contralto
Fasc.	fascicolo
GV	Giuseppe Verdi
PZS	Pezzi Sacri
r	<i>recto</i>
s	voce del soprano
sist.	sistema/sistemi
t	voce del tenore
Trscr.	trascrizione
v	<i>verso</i>
x, y, z, w (lettere minuscole in tondo)	livello di scrittura

Tab. 24.

4.2 Il corpus degli schizzi

Gli schizzi dell'*Ave Maria su Scala enigmatica* sono ospitati in quaranta pagine, distribuiti in ventisei fogli e organizzati complessivamente in dodici fascicoli. La totalità degli schizzi noti è conservata, insieme agli schizzi relativi agli altri tre dei *Quattro Pezzi Sacri*, presso l'Archivio di Stato di Parma, in una cartella di cartone grigio. All'interno della cartella troviamo un fascicolo di cartone bianco nel quale sono conservati gli schizzi, suddivisi a loro volta per brano (*Ave Maria*, *Te Deum*, *Stabat Mater* e *Laudi alla Vergine*) da delle fascette di carta. Sempre nella cartella grigia sono conservati anche i due cartoncini rigidi che devono essere stati il contenitore degli schizzi: su uno dei due è riportata a grandi caratteri la scritta "PEZZI SACRI" e, sotto al titolo, un fregio in stile Liberty. Infatti, in cartelle di questo tipo era conservato il materiale delle opere di Giuseppe Verdi quando ancora si trovavano alla villa di S. Agata, prima di essere spostati all'Archivio di Stato. Queste cartelle erano state organizzate da Angelo Carrara Verdi, nipote del compositore, durante una prima ricognizione sugli schizzi che lui stesso operò negli anni Venti del Novecento.⁷⁶

Il materiale conservato attualmente nel fascicolo dell'*Ave Maria* è composto da ottantadue fogli, per un totale di cento sessantaquattro pagine, suddivisi in trentadue fascicoli di dimensioni e strutture differenti e costituiti da fogli di diversa tipologia. Come però detto all'inizio del paragrafo, soltanto quaranta delle pagine lì conservate contengono materiale relativo al processo compositivo dell'*Ave Maria*; le restanti pagine si presentano bianche oppure riportano schizzi relativi ad altre opere.

Alcune facciate sono contrassegnate da numeri arabi vergati a matita: in alto a destra troviamo generalmente la numerazione dei fascicoli, in basso a sinistra quella della pagina. Verosimilmente tale numerazione non è stata operata da Verdi, ma deve risalire a un riordino, forse operato da Gabriella Carrara Verdi.⁷⁷ La disposizione che è stata data ai fogli non segue quella che dovrebbe essere la cronologia della composizione: probabilmente sono stati inseriti nei primi fascicoli i materiali che apparivano più completi, abbozzi o stesure 'in bella copia' di sezioni intere o di tutto il brano; negli ultimi fascicoli sono stati raggruppati invece tutti i materiali apparentemente più frammentari, ovvero schizzi più o meno estesi, seppur con alcune eccezioni.

La segnatura utilizzata dall'Archivio di Parma segue la numerazione postuma dei fogli, pertanto, sarà quella utilizzata in riferimento agli schizzi anche in questo studio.

⁷⁶ DELLA SETA 2000, pp. 27-28.

⁷⁷ PELLEGRINI 2018, p. 100.

La segnatura è composta da dodici caratteri:⁷⁸

- indicazione dell'autore con le due iniziali del nome "GV";
- sigla identificativa dell'opera, in questo caso PZS (Pezzi Sacri);
- sigla alfanumerica della segnatura. Una lettera minuscola ad indicare la cartella (nel caso del'*Ave Maria* la cartella è *a*) e numeri arabi ad indicare i fascicoli (01, 02, ecc.);
- numerazione delle carte, composta da tre numeri arabi (001, 002, ecc.), ad indicare il numero della carta, seguiti da *r* o *v*, ad indicare il *recto* o il *verso* del foglio;
- ogni elemento è separato dagli altri dal carattere *underscore* (_).

Per questo, la segnatura dello schizzo GV_PZS_a02_003r fa riferimento ai *Pezzi Sacri*, cartella *a*, quindi relativa all'*Ave Maria su Scala enigmatica*, secondo fascicolo, terza carta, *recto*.

Di seguito una tabella (Tab. 25, 4.2) che servirà ad avere un quadro generale dei fogli in ordine di segnatura e di alcune informazioni preliminari. Quindi uno schema (Tab. 26, 4.2) nel quale sono ricostruiti i fascicoli che contengono materiale dell'*Ave Maria*, per dare un'idea più chiara della posizione dei singoli fogli al loro interno. Nella Tab. 26, 4.2 sono sottolineati in grassetto i fogli relativi all'*Ave Maria*, mentre sono lasciati in chiaro i fogli che contengono altro materiale o che si presentano bianchi. La tipologia di carta, la tipologia delle annotazioni e dei fascicoli verranno discusse nei prossimi paragrafi.

SEGNATURA DEI FOGLI	FASCICOLO DI APPARTENENZA	TIPOLOGIA DI CARTA
GV_PZS_a02_003r	02	α
GV_PZS_a02_004v	02	α
GV_PZS_a03_005r	03	β_1
GV_PZS_a04_007r	04	β_2
GV_PZS_a04_007v	04	β_2
GV_PZS_a04_008r	04	β_2
GV_PZS_a04_008v	04	β_2
GV_PZS_a05_009r	05	β_2
GV_PZS_a05_009v	05	β_2
GV_PZS_a05_010r	05	β_2

⁷⁸ PELLEGRINI 2018, p. 98.

GV_PZS_a05_010v	05	β_2
GV_PZS_a06_011r	06	γ_1
GV_PZS_a07_012v	07	γ
GV_PZS_a07_013r	07	γ
GV_PZS_a07_013v	07	γ
GV_PZS_a07_014r	07	γ_2
GV_PZS_a11_028r	11	δ
GV_PZS_a12_029r	12	ε
GV_PZS_a12_029v	12	ε
GV_PZS_a25_059r	25	η_1
GV_PZS_a25_060v	25	η_1
GV_PZS_a26_061r	26	ζ
GV_PZS_a26_061v	26	ζ
GV_PZS_a26_062v	26	ζ
GV_PZS_a27_063r	27	η
GV_PZS_a27_063v	27	η
GV_PZS_a27_064r	27	η
GV_PZS_a27_064v	27	η
GV_PZS_a27_066r	27	η_2
GV_PZS_a27_067r	27	η_2
GV_PZS_a27_067v	27	η_2
GV_PZS_a27_068r	27	θ
GV_PZS_a27_068v	27	θ
GV_PZS_a28_070r	28	ι
GV_PZS_a28_071r	28	ι
GV_PZS_a28_071v	28	ι
GV_PZS_a28_072r	28	ι
GV_PZS_a28_072v	28	ι
GV_PZS_a28_073r	28	ι
GV_PZS_a28_073v	28	ι

Tab. 25, 4.2.

a02	003r
	003v
	004r
a03	004v
	005r
	005v
a04	006r
	006v
	007r
a05	007v
	008r
	008v
a06	009r
	009v
	010r
a07	010v
	011r
	011v
a08	012r
	012v
	013r
a09	013v
	014r
	014v
a10	
a11	028r
	028v
a12	029r
	029v
a13	
a14	
a15	
a16	
a17	
a18	
a19	
a20	
a21	
a22	
a23	
a24	
a25	059r
	059v
	060r
	060v
a26	061r
	061v
	062r
	062v

a27	63r
	63r
	64r
a28	64v
	65r
	65v
a29	66r
	66v
	67r
a30	67v
	68r
	68v
a31	69r
	69v
a32	
a33	
a34	
a35	
a36	
a37	
a38	
a39	
a40	
a41	
a42	
a43	
a44	
a45	
a46	
a47	
a48	
a49	
a50	
a51	
a52	
a53	
a54	
a55	
a56	
a57	
a58	
a59	
a60	
a61	
a62	
a63	
a64	
a65	
a66	
a67	
a68	
a69	
a70	
a71	
a72	
a73	
a74	
a75	
a76	
a77	
a78	
a79	
a80	
a81	
a82	
a83	
a84	
a85	
a86	
a87	
a88	
a89	
a90	
a91	
a92	
a93	
a94	
a95	
a96	
a97	
a98	
a99	
a100	
a101	
a102	
a103	
a104	
a105	
a106	
a107	
a108	
a109	
a110	
a111	
a112	
a113	
a114	
a115	
a116	
a117	
a118	
a119	
a120	
a121	
a122	
a123	
a124	
a125	
a126	
a127	
a128	
a129	
a130	
a131	
a132	
a133	
a134	
a135	
a136	
a137	
a138	
a139	
a140	
a141	
a142	
a143	
a144	
a145	
a146	
a147	
a148	
a149	
a150	
a151	
a152	
a153	
a154	
a155	
a156	
a157	
a158	
a159	
a160	
a161	
a162	
a163	
a164	
a165	
a166	
a167	
a168	
a169	
a170	
a171	
a172	
a173	
a174	
a175	
a176	
a177	
a178	
a179	
a180	
a181	
a182	
a183	
a184	
a185	
a186	
a187	
a188	
a189	
a190	
a191	
a192	
a193	
a194	
a195	
a196	
a197	
a198	
a199	
a200	
a201	
a202	
a203	
a204	
a205	
a206	
a207	
a208	
a209	
a210	
a211	
a212	
a213	
a214	
a215	
a216	
a217	
a218	
a219	
a220	
a221	
a222	
a223	
a224	
a225	
a226	
a227	
a228	
a229	
a230	
a231	
a232	
a233	
a234	
a235	
a236	
a237	
a238	
a239	
a240	
a241	
a242	
a243	
a244	
a245	
a246	
a247	
a248	
a249	
a250	
a251	
a252	
a253	
a254	
a255	
a256	
a257	
a258	
a259	
a260	
a261	
a262	
a263	
a264	
a265	
a266	
a267	
a268	
a269	
a270	
a271	
a272	
a273	
a274	
a275	
a276	
a277	
a278	
a279	
a280	
a281	
a282	
a283	
a284	
a285	
a286	
a287	
a288	
a289	
a290	
a291	
a292	
a293	
a294	
a295	
a296	
a297	
a298	
a299	
a300	
a301	
a302	
a303	
a304	
a305	
a306	
a307	
a308	
a309	
a310	
a311	
a312	
a313	
a314	
a315	
a316	
a317	
a318	
a319	
a320	
a321	
a322	
a323	
a324	
a325	
a326	
a327	
a328	
a329	
a330	
a331	
a332	
a333	
a334	
a335	
a336	
a337	
a338	
a339	
a340	
a341	
a342	
a343	
a344	
a345	
a346	
a347	
a348	
a349	
a350	
a351	
a352	
a353	
a354	
a355	
a356	
a357	
a358	
a359	
a360	
a361	
a362	
a363	
a364	
a365	
a366	
a367	
a368	
a369	
a370	
a371	
a372	
a373	
a374	
a375	
a376	
a377	
a378	
a379	
a380	
a381	
a382	
a383	
a384	
a385	
a386	
a387	
a388	
a389	
a390	
a391	
a392	
a393	
a394	
a395	
a396	
a397	
a398	
a399	
a400	
a401	
a402	
a403	
a404	
a405	
a406	
a407	
a408	
a409	
a410	
a411	
a412	
a413	
a414	
a415	
a416	
a417	
a418	
a419	
a420	
a421	
a422	
a423	
a424	
a425	
a426	
a427	
a428	
a429	
a430	
a431	
a432	
a433	
a434	
a435	
a436	
a437	
a438	
a439	
a440	
a441	
a442	
a443	
a444	
a445	
a446	
a447	
a448	
a449	
a450	
a451	
a452	
a453	
a454	
a455	
a456	
a457	
a458	
a459	
a460	
a461	
a462	
a463	
a464	
a465	
a466	
a467	
a468	
a469	
a470	
a471	
a472	
a473	
a474	
a475	
a476	
a477	
a478	
a479	
a480	
a481	
a482	
a483	
a484	
a485	
a486	
a487	
a488	
a489	
a490	
a491	
a492	
a493	
a494	
a495	
a496	
a497	
a498	
a499	
a500	
a501	
a502	
a503	
a504	
a505	
a506	
a507	
a508	
a509	
a510	
a511	
a512	
a513	
a514	
a515	
a516	
a517	
a518	
a519	
a520	
a521	
a522	
a523	
a524	
a525	
a526	
a527	
a528	
a529	
a530	
a531	
a532	
a533	
a534	
a535	
a536	
a537	
a538	
a539	
a540	
a541	
a542	
a543	
a544	
a545	
a546	
a547	
a548	
a549	
a550	
a551	
a552	
a553	
a554	
a555	
a556	
a557	
a558	
a559	
a560	
a561	
a562	
a563	
a564	
a565	
a566	
a567	
a568	
a569	
a570	
a571	
a572	
a573	
a574	
a575	
a576	
a577	
a578	
a579	
a580	
a581	
a582	
a583	
a584	
a585	
a586	
a587	
a588	
a589	
a590	
a591	
a592	
a593	
a594	
a595	
a596	
a597	
a598	
a599	
a600	
a601	
a602	
a603	
a604	
a605	
a606	
a607	
a608	
a609	
a610	
a611	
a612	
a613	
a614	
a615	
a616	
a617	
a618	
a619	
a620	
a621	
a622	
a623	
a624	
a625	
a626	
a627	

4.3 Tipologia di carta

Come mostra la Tab. 27, 4.3, nel *corpus* degli schizzi di Parma possiamo individuare nove diversi formati di carta utilizzati e sei sottotipi derivanti da tre di essi.

Le dimensioni dei fogli e lo specchio di scrittura sono molto diversi tra loro, tanto da rendere difficile la definizione di una dimensione media della carta. Tuttavia, è possibile affermare che l'orientamento preponderante dei fogli è quello verticale: sono otto le tipologie di carta a presentarsi con tale orientamento, mentre una sola, la tipologia γ , si presenta con un formato oblungo. Gli altri fogli di orientamento orizzontale sono stati ricavati tagliando fogli più grandi di orientamento verticale. Molti fogli presentano un timbro a secco della cartiera produttrice, Lard-Esnault di Parigi. Gli altri non hanno segni di riconoscimento che permettano di risalire al produttore. Sui fogli pentagrammati non sono presenti filigrane. Le uniche due filigrane si possono trovare nelle tipologie δ e ϵ , che però sono due fogli bianchi e non pentagrammati.

La carta utilizzata è in generale di colore bianco avorio, talvolta più scura e tendente al giallo. Alcuni fogli presentano una carta leggera e altri una carta più spessa e porosa.

Le annotazioni sono vergate in prevalenza con un inchiostro nero, mentre il tratto risulta a volte più spesso e a volte più sottile, elemento che ci può far pensare all'utilizzo di almeno due diversi pennini. In alcuni schizzi Verdi ha utilizzato, accanto all'inchiostro nero, inchiostro blu e una matita.

TIPO DI CARTA	ORIENTAMENTO	PENTAGRAMMI	DIMENSIONI ⁷⁹	ASS ⁸⁰	FASCICOLI E FOGLI
α	Verticale	20	394x267	33,8	fasc. a02
β	Verticale	20 – presente il timbro della cartiera Lard-Esnault di Parigi. ⁸¹	-----		
β_1	Orizzontale	9 - probabilmente ricavato da B mediante	172x270	15	fasc. a03

⁷⁹ Espresse in millimetri (mm).

⁸⁰ Misura dello specchio di scrittura espressa in centimetri (cm). L'espressione Altezza dello specchio di scrittura e la sigla impiegata in questa tabella vengono utilizzate da Fabrizio Della Seta in *La Traviata, schizzi e abbozzi autografi*.

⁸¹ La cartiera Lard-Esnault risulta attiva a Parigi tra il 1837 e il 1891. Fino al 1849 il suo indirizzo era 23 Rue Feydau per diventare 25 Rue Feydau dal 1849 in poi. (Informazione ricavata dal sito della Bibliothèque Nationale de France, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb16219926w>, (data di ultima consultazione del sito 09/03/2026).

		un taglio al centro del foglio. ⁸²			
β_2	Orizzontale	10 - probabilmente ricavato da B mediante un taglio al centro del foglio. ⁸³	200x269	16,7	fasc. a04, a05
γ	Orizzontale	10	240x330	20,1	fasc. a07, fol. 012v, 013r, 013v
γ_1	Orizzontale	10 – probabilmente ricavato da un foglio C strappato	237x321	20,3 ⁸⁴	fasc. a06
γ_2	Orizzontale	10 – probabilmente ricavato da un foglio più grande e di orientamento verticale	240x330	20,1	fasc. a07 fol. 014r, 014v
δ	Verticale	Pagina bianca non pentagrammata recante filigrana	220x178	4	fasc. a11
ε	Orizzontale	Pagina bianca non pentagrammata probabilmente ricavata da un foglio più grande mediante un taglio	112x178	7,5	fasc. a12
ζ	Verticale		398x266 a26_061r, 061v	34	fasc. a26

⁸² Infatti, il foglio presenta lo stesso timbro del foglio di tipologia B.

⁸³ Infatti, il foglio presenta lo stesso timbro del foglio di tipologia B.

⁸⁴ Il foglio è stato strappato in quattro frammenti. Nel *corpus* di Parma se ne conservano tre. Poiché la misurazione è stata effettuata accostando i tre frammenti superstiti, la misura ricostruita del foglio potrebbe difettare di qualche millimetro.

			398x269 ⁸⁵ a26_062r, 062v		
η	Verticale	30	351x269	32,2	fasc.a27 fol. 063r, 063v, 064r, 064v
η_1	Verticale	18 Presente timbro Lard- Esnault	351x269	31,8	fasc. a25 fol. 059r, 060v
η_2	Verticale	30 Presente timbro Lard- Esnault	351x269	31,1	fasc. a27 fol. 066r, 067r, 067v
θ	Verticale	30	360x264	32,3	fasc. a27 fol. 068r, 068v
ι	Verticale	30	355x264	29,9	fasc. a28

Tab. 27, 4.3.

⁸⁵ La lunghezza delle carte solidali è quella desunta dal margine inferiore dei fogli. La discrepanza dei valori dipende dalla piegatura centrale del bifolio che si presenta leggermente storta: i due margini superiori non coincidono. Ritengo sia un difetto del foglio e non voluto da Verdi.

4.4 Struttura e contenuto dei fascicoli

Come già accennato al paragrafo 4.2, i fascicoli contenenti schizzi e abbozzi relativi all'*Ave Maria su Scala enigmatica* sono dodici. Di seguito si riporta una descrizione della loro struttura e del loro contenuto. È mantenuta la numerazione secondo la quale i fascicoli sono stati ordinati e conservati presso l'Archivio di Stato di Parma.

- fascicolo a02: tipologia di carta α . Formato da un bifolio, 4 pagine. Le pp. 1 e 4 contengono materiale relativo all'*Ave Maria*, mentre le pp. 2 e 3 contengono materiale relativo a *Otello*.⁸⁶

I fascicoli a03, a04 e a05 sono conservati insieme all'interno di una busta bianca, separatamente dagli altri schizzi. Probabilmente, già durante un primo riordino, era sembrato che questo materiale si riferisse ad una forma del brano diversa da quella conosciuta, e, per questo motivo, è stato deciso di isolarlo.

- fascicolo a03: tipologia di carta β_1 . Formato da un bifolio, 4 pagine. La p. 1 contiene materiale relativo all'*Ave Maria*. Le pp. 2-4 sono bianche.
- fascicolo a04: tipologia di carta β_2 . Formato da un bifolio, 4 pagine. Tutte le pagine contengono materiale relativo all'*Ave Maria*.

Ricostruzione del fascicolo: GV_PZS_a04_007r è la prima facciata del fascicolo, che contiene anche GV_PZS_a04_007v, GV_PZS_a04_008r e GV_PZS_a008v, come mostra la ricostruzione. Vi è contenuta l'esposizione della Scala enigmatica in Do al basso e al contralto armonizzata a quattro voci più una Coda sulla parola *Amen*.

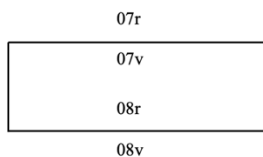


Fig. 1, Ricostruzione del fascicolo a04.

- fascicolo a05: tipologia di carta β_2 . Formato da un bifolio, 4 pagine. Tutte le pagine contengono materiale relativo all'*Ave Maria*.

⁸⁶ Sul margine superiore della pagina si legge, annotata a matita probabilmente dalla mano di chi ha compiuto un riordino, l'indicazione «Otello».

Ricostruzione del fascicolo: GV_PZS_a05_009r è la prima facciata del fascicolo, che contiene anche GV_PZS_a05_009v, GV_PZS_a05_010r e GV_PZS_a05_010v, come mostra la ricostruzione. Vi è contenuta l'esposizione della Scala enigmatica in Fa al soprano e al tenore armonizzata a quattro voci più una Coda sulla parola *Amen*.

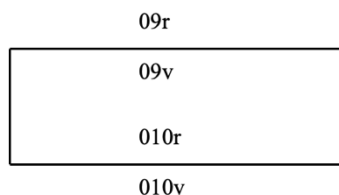


Fig. 2, Ricostruzione del fascicolo a05.

- fascicolo a06: tipologia di carta γ_1 . Formato da un foglio singolo, 2 pagine. Il foglio è stato strappato in quattro frammenti, uno dei quali mancante. La p. 1 contiene materiale relativo all'*Ave Maria*. La p. 2 è bianca.
- fascicolo a07: tipologia di carta γ (pp. 1-4) e γ_2 (pp. 5-6). Formato da due bifoli di cui uno incompleto, 6 pagine. La pp. 1 e 6 sono bianche, le pp. 2-5 contengono materiale relativo all'*Ave Maria*.

Ricostruzione del fascicolo: il fascicolo a07 si presenta come alla Figura 3: un primo bifolio, contenente i fogli 12r e 12v, è stato tagliato, come rappresenta il segno rosso più in basso. All'interno del bifolio è stato posto e incollato, come suggeriscono i segni di colla chiaramente visibili nella piegatura dei bifoli, un altro bifolio delle stesse dimensioni del precedente. Anche in questo secondo bifolio la carta solidale di 13r e 13v è stata tagliata, come rappresenta il secondo segno rosso, ma questa volta è stata sostituita da un foglio, contenente 14r e 14v, probabilmente tagliato da uno più grande e incollato a quanto rimanente dal primo taglio del bifolio esterno. Il fascicolo a07 si presenta quindi come una sorta di 'trifolio', nato dall'unione di due bifoli.

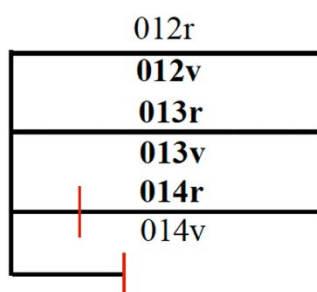


Fig. 3, Ricostruzione del fascicolo a07.

- fascicolo a11: tipologia di carta δ . Formato da un foglio singolo, 2 pagine. La p. 1 contiene materiale relativo all'*Ave Maria*. La p. 2 è bianca. All'interno della cartella è conservato insieme a GV_PZS_a12_29r e GV_PZS_a12_29v in una busta bianca.
- fascicolo a12: tipologia di carta ϵ . Formato da un foglio singolo, 2 pagine. Entrambe le pagine contengono materiale relativo all'*Ave Maria*.
- fascicolo a25: tipologia di carta η_1 . Formato da un bifolio, 4 pagine. Le pp. 1 e 4 contengono materiale relativo all'*Ave Maria*. Le pp. 2 e 3 contengono materiale relativo alle *Laudi alla Vergine Maria tolte dall'ultimo Canto del Paradiso di Dante*.⁸⁷
- fascicolo a26: tipologia di carta ζ . Formato da un bifolio, 4 pagine. Le pp. 1, 2 e 4 contengono materiale relativo all'*Ave Maria*. La p. 3 è bianca.
- fascicolo a27: tipologia di carta η (pp. 1-6, 13-14), x_2 (pp. 7-10) e θ (pp. 11-12). Formato da un bifolio esterno (pp. 1-2 e 13-14), un secondo bifolio annidato (pp. 3-6), un terzo bifolio affiancato al precedente (pp. 7-10) e un foglio singolo (pp. 11-12), 14 pagine totali. Le pp. 1-4, 7, 9-12 contengono materiale relativo all'*Ave Maria*. La p. 5 contiene materiale relativo a *Otello*. Le pp. 6, 13-14 sono bianche.

Ricostruzione fascicolo: Il fascicolo a27 è formato da tre bifoli e un foglio sciolto disposti così come ricostruito in Figura 4. Tuttavia, i diversi fogli sono stati impiegati in momenti della composizione cronologicamente lontani fra loro. Questo fa pensare che siano stati riuniti in un unico fascicolo in un momento successivo, e non direttamente da Verdi.

⁸⁷ Informazione ricavata direttamente dall'osservazione del materiale.

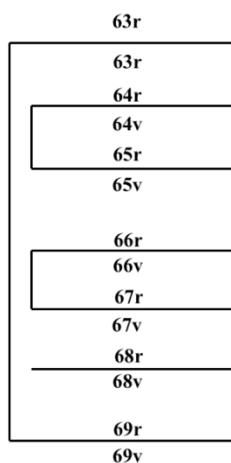


Fig. 4, Ricostruzione del fascicolo a27.

- fascicolo a28: tipologia di carta ι. Formato da un bifolio esterno (pp. 1-2, 7-8) e un bifolio interno (pp. 3-6), 8 pagine totali. Le pagine 1, 3-8 contengono materiale relativo all'*Ave Maria*. La pagina 2 è bianca.

Ricostruzione fascicolo: Il fascicolo a28 è composto da due bifoli annidati, come mostra Figura 5.

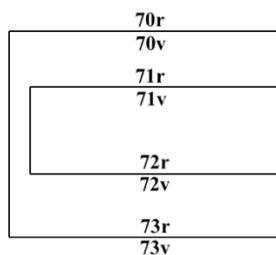


Fig. 5, Ricostruzione del fascicolo a28.

4.5 Tipologia delle annotazioni

Il *corpus* degli schizzi di Parma comprende materiali eterogenei e riconducibili a diverse fasi del processo compositivo. I termini utilizzati in questo studio per riferirsi ai materiali sono ‘schizzi’ e ‘abbozzi’. Riferendoci alla tradizione degli studi relativi all’opera di Beethoven possiamo utilizzare, per definire la prima tipologia di materiale, l’espressione ‘schizzi preliminari’.⁸⁸ Con essa ci si riferisce ad un frammento di breve estensione, utilizzato da Verdi con lo scopo di elaborare, o rielaborare, una specifica sezione; è il caso di schizzi relativi all’armonizzazione di uno stesso frammento di Scala, rielaborata in sezioni differenti sullo stesso foglio o su fogli diversi, oppure schizzi relativi all’armonizzazione di una sola parte di Scala, come ad esempio il solo moto ascendente o discendente. Un gran numero di schizzi all’interno del corpus si concentra nei fascicoli a26, a27 e a28. Con il termine ‘abbozzo’ ci si riferisce invece a porzioni di testo più estese che si concentrano su una intera sezione oppure sull’intera stesura del brano. In questo caso, prendendo in parte in prestito un termine utilizzato da Fabrizio Della Seta nell’edizione degli schizzi di Traviata,⁸⁹ l’espressione di ‘abbozzi in partitura’ si riferirà ad abbozzi di sezione in una scrittura a quattro voci su due pentagrammi, mentre con ‘abbozzi in particella’ si farà riferimento ad abbozzi di sezione in una scrittura a quattro voci su due pentagrammi. Nel *corpus* di Parma troviamo molto materiale ascrivibile a questa categoria, concentrato nei primi fascicoli, ma altri casi si incontrano anche nei fascicoli a27 e a28. Nel *corpus* sono presenti anche due documenti, GV_PZS_a04_007r e GV_PZS_a05_009r, che verranno indicati con il termine ‘annotazione monolineare’: infatti presentano annotata la sola Scala enigmatica, rispettivamente in Do e in Fa.

SEGNATURA SCHIZZO

TIPOLOGIA DI ANNOTAZIONE

GV_PZS_a02_003r	Abbozzo in partitura: A-a, A-b più C ₁
GV_PZS_a02_004v	Abbozzo in particella: A-a, A-b più C ₁
GV_PZS_a03_005r	Abbozzo parziale in partitura: A-a
GV_PZS_a04_007r	Annotazione monolineare: Scala in Do esposta dal basso
GV_PZS_a04_007v	Abbozzo in partitura: A-a
GV_PZS_a04_008r	Abbozzo in partitura: A-b
GV_PZS_a04_008v	Abbozzo in partitura: Coda ₁
GV_PZS_a05_009r	Annotazione monolineare: Scala in Fa esposta dal soprano
GV_PZS_a05_009v	Abbozzo in partitura: B-c
GV_PZS_a05_010r	Abbozzo in partitura: B-d

⁸⁸ DELLA SETA 2000, pp. 42-44.

⁸⁹ DELLA SETA 2000, p. 45.

GV_PZS_ a05_010v	Abbozzo in partitura: Coda ₂
GV_PZS_ a06_011r	Abbozzo parziale in partitura: B-c
GV_PZS_ a07_012v	Abbozzo in partitura: A-a
GV_PZS_ a07_013r	Abbozzo in partitura: A-b
GV_PZS_ a07_013v	Abbozzo in partitura: B-c
GV_PZS_ a07_014r	Abbozzo in partitura: B-d più C
GV_PZS_ a11_028r	Schizzo preliminare: A-a
GV_PZS_ a11_029r	Schizzo preliminare: A-a moto ascendente della Scala
GV_PZS_ a11_029v	Schizzo preliminare: A-a moto discendente della Scala
GV_PZS_ a25_059r	Schizzo preliminare: B-d
GV_PZS_ a25_060v	Schizzi preliminari: B-c
GV_PZS_ a26_061r	Schizzi preliminari: B-c e B-d
GV_PZS_ a26_061v	Schizzi preliminari: B-c e B-d
GV_PZS_ a26_062v	Schizzi preliminari: B-c e B-d
GV_PZS_ a27_063r	Schizzi preliminari: A-a, A-b e B-d
GV_PZS_ a27_063v	Schizzi preliminari: B-d
GV_PZS_ a27_064r	Schizzi preliminari: A-a
GV_PZS_ a27_064v	Abbozzo in partitura: A-b più C ₁
GV_PZS_ a27_066r	Abbozzo in particella: A-a, A-b, B-c e B-d
GV_PZS_ a27_067r	Abbozzo in partitura e schizzi preliminari: B-d
GV_PZS_ a27_067v	Schizzi preliminari: B-c e B-d
GV_PZS_ a27_068r	Abbozzo in partitura: A-a e A-b
GV_PZS_ a27_068v	Schizzi preliminari: A-b
GV_PZS_ a28_070r	Schizzi preliminari: A-b e B-d
GV_PZS_ a28_071r	Schizzi preliminari: A-b, B-d e Abbozzo in partitura: B-d, C
GV_PZS_ a28_071v	Schizzi preliminari: A-b
GV_PZS_ a28_072r	Schizzi preliminari: A-b
GV_PZS_ a28_072v	Abbozzo in partitura: A-a, A-b e B-c
GV_PZS_ a28_073r	Schizzi preliminari: A-a, A-b e B-d
GV_PZS_ a28_073v	Schizzi preliminari: A-a, A-b e B-d

Tab. 28, 4.5.

4.6 Criteri di trascrizione

Per la restituzione del materiale compositivo presentato in questo studio sono state eseguite trascrizioni di tipo diplomatico-interpretativo: la trascrizione si attiene al testo nel modo più fedele possibile alla fonte autografa, introducendo elementi che ne facilitino la leggibilità e la fruizione; tali elementi sono stati sistematicamente evidenziati perché possano essere riconosciuti come interventi editoriali, quindi discussi e giustificati nel commento.

Gli schizzi e gli abbozzi sono stati riportati e trascritti secondo l'ordine in cui compaiono nella cartella di conservazione. Le trascrizioni sono state nominate con la stessa segnatura degli schizzi e abbozzi corrispondenti, in modo tale da poter risalire sempre alla pagina originale.

Topografia

La disposizione topografica delle trascrizioni varia in funzione della configurazione del foglio manoscritto e delle esigenze di leggibilità. Essa viene riprodotta fedelmente nei fogli GV_PZS_a03_005r, a06_011r, a11_028r, a12_029r, a12_029v, a26_061v e per i fascicoli a04, a05 e a07. Quando le dimensioni dell'originale non consentono di mantenere tale impaginazione, i sistemi vengono ripartiti su più pagine al fine di garantire la leggibilità del testo e il confronto diretto con la fonte, conservandone tuttavia la successione originaria. Un caso distinto è costituito dal foglio GV_PZS_a28_073r, per il quale viene proposta una trascrizione linearizzata. Per garantire la leggibilità e la fruizione del testo, la disposizione dei sistemi non segue l'ordine della pagina originale, ma un ordine logico per sezioni: infatti, poiché sulla pagina manoscritta si trovano schizzi riconducibili alle sezioni A-a, A-b e B-d, vengono proposte tre distinte trascrizioni, una per sezione.

Se sulla pagina sono presenti porzioni di testo non riconducibili all'*Ave Maria su Scala enigmatica*, queste non vengono riportate in trascrizione: sulla pagina, in corrispondenza dei pentagrammi occupati da materiale non appartenente al brano in questione, è presente un numero arabo cerchiato, segno di rimando al commento critico.

In alcuni casi Verdi ha scritto varianti su porzioni di rigo libere al di sopra di un sistema: per preservare la disposizione topografica del testimone, tali varianti vengono riprodotte direttamente in trascrizione nella loro posizione originaria; la corrispondenza con le battute del sistema cui le varianti si riferiscono è indicata mediante delle linee tratteggiate. Se sul documento originale sono presenti porzioni di pagina non occupate, la trascrizione riproduce fedelmente il vuoto.

Ai fini di orientamento, in trascrizione, a sinistra di ogni sistema, è riportato in numeri romani il numero del sistema corrispondente a quello della pagina originale.

Restituzione diplomatica

La trascrizione ha cercato di conservare fedelmente alcuni aspetti della pagina manoscritta. Di questi, uno è la direzione dei gambi, che non è stata standardizzata secondo la pratica odierna, ma è stata mantenuta così come si presenta nella pagina originale; si ritiene, infatti, sia un elemento utile alla ricostruzione cronologica, nel caso in cui sulla pagina originale siano presenti più livelli di scrittura, e perché può fornire indicazioni sulla gestione delle voci pensata da Verdi.

Sono stati conservati e riprodotti fedelmente, laddove presenti sulla pagina manoscritta, segni che indicano un respiro, corone, indicazioni dinamiche, espressive e di fraseggio e segni come punti di staccato o accenti.

In alcuni schizzi si possono incontrare porzioni di testo riconducibili alla preghiera dell'Ave Maria annotate sulla pagina manoscritta; queste vengono riprodotte fedelmente in trascrizione rispettandone la posizione e l'orientamento sulla pagina originale. Altre annotazioni verbali non coincidenti con il testo liturgico o annotazioni numeriche non inerenti al processo compositivo non sono state riprodotte in trascrizione.

Integrazioni editoriali

A causa della natura degli schizzi e degli abbozzi e del loro carattere privato, è possibile incontrare omissioni nella scrittura di alcuni elementi. Quando è chiaro che tale mancanza non sia un errore, gli elementi mancanti vengono aggiunti in trascrizione con una differenziazione grafica e senza essere commentati. Gli altri casi vengono invece discussi in nota.

Le aggiunte editoriali vengono indicate sempre tra parentesi quadra [...]. Vengono integrati: accollature, chiavi, armature di chiave, indicazioni del metro e altri elementi come punti di valore, gambi delle note e alterazioni.

Nel caso dell'*Ave Maria*, Verdi impiega quasi sempre una scrittura a quattro voci, utilizzando quindi le chiavi di soprano, contralto, tenore e basso. Mentre il segno di accollatura che riunisce i quattro sistemi è quasi sempre presente, all'inizio di un sistema Verdi omette spesso le chiavi e l'indicazione metrica.

In alcuni casi, invece, indica soltanto la chiave di soprano e di basso, accompagnate dall'indicazione metrica, omettendo quelle relative alle due voci interne.

In alcuni casi Verdi scrive in maniera imprecisa alcune figure musicali, omettendo punti di valore o gambi e dando così luogo a battute ritmicamente incongruenti. Non si tratta di errori, ma di probabili omissioni dovute alla scrittura frettolosa dello schizzo, perciò vengono operate le dovute integrazioni, sempre segnalate da segni diacritici. In quei casi in cui Verdi omette alcune note o ne scrive in misura eccedente al valore della battuta, non potendo essere certi della volontà del compositore, il luogo viene discusso nel commento critico.

Le pause vengono integrate dove sono necessarie a completare il valore metrico di una battuta parzialmente impiegata. In quei passaggi dove il compositore ha interrotto la scrittura, lasciando una o più battute senza annotazioni, vengono integrate le pause solo dove si ha la certezza, derivante dal confronto con altri schizzi, abbozzi e con l'opera compiuta, che Verdi intendesse una pausa per l'intera battuta. Nel caso in cui non sia possibile determinare l'intenzione del compositore e in assenza di ulteriori sviluppi per quel luogo del testo in altri abbozzi e schizzi, non viene apportata nessuna integrazione.

Non viene integrata invece la numerazione delle battute: è stato utilizzato un sistema di numerazione per il quale la prima battuta di ogni sistema è sempre associata al numero 1. Tale scelta è stata operata per facilitare la lettura e i rimandi all'apparato critico dei fogli, che sono stati commentati singolarmente. In gran parte dei fogli ogni sistema riporta materiale differente dal precedente e spesso tale materiale si presenta in maniera frammentaria. Per coerenza si è deciso di estendere tale criterio anche al materiale che si presenta in una forma più completa.

Testo liturgico

In linea generale, Verdi scrive il testo verbale, in questo caso il testo della preghiera dell'Ave Maria, successivamente a quello musicale. Una stesura accurata e completa del testo si trova soltanto in quegli abbozzi che attestano una stesura avanzata o considerata dal compositore perlopiù definitiva. Nella maggior parte dei casi, invece, il testo compare in maniera incompleta e frammentaria, non viene sottoposto a tutte le voci e presenta numerose correzioni e sovrascritture.

Un problema nella trascrizione del testo è dato dalla divisione in sillabe: dove Verdi divide il testo in sillabe mediante l'uso del trattino « - », la divisione è stata mantenuta facendo uso in maniera diplomatica dello stesso simbolo grafico. In trascrizione sono stati riportati solo i trattini impiegati da Verdi e non sono stati integrati simboli di sillabazione e divisione del testo laddove non presenti sulla pagina

originale. In molti casi le parole sono state scritte da Verdi indivise e collocate approssimativamente sotto ad un gruppo di note. Nei casi in cui la corrispondenza tra note e testo liturgico non sia chiara, si è cercato di ricostruirla attraverso il confronto con altri schizzi o abbozzi e con l'opera compiuta: le sillabe sono state allineate con la nota, o le note, corrispondenti e divise laddove necessario se le note corrispondenti appaiono distanziate. Nei casi di parole rimaste incomplete, le sillabe mancanti vengono integrate tra parentesi quadre.

Normalizzazione e standardizzazione

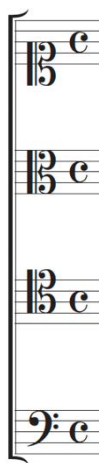
Sulla pagina originale, note e pause non risultano sempre perfettamente allineate verticalmente tra le diverse voci. In trascrizione, la loro posizione all'interno della battuta è stata normalizzata in funzione della scansione della pulsazione.

Un altro elemento su cui è stata operata una normalizzazione è il lato di attaccatura del gambo alla testa della nota: nella pagina originale le figure dal valore di minima presentano il gambo attaccato alla testa della nota dal lato destro. Questo aspetto è stato normalizzato secondo la pratica odierna rendendo omogenea, per tutte le figure, l'attaccatura alla testa della nota dal lato sinistro.

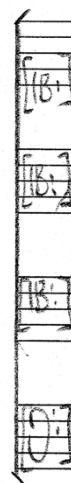
I segni con forme peculiari e personalizzate, come ad esempio chiavi e segni di accollature, sono stati normalizzati secondo la pratica odierna. Per il segno di accollatura posto all'inizio di ogni sistema, Verdi impiega il simbolo riportato nell'es. 45. In trascrizione questo viene normalizzato, come negli esempi 46 e 47, e integrato, laddove mancante, tra parentesi quadre.



Es. 45, segno di accollatura impiegato da Verdi.



Es. 46, segno di accollatura normalizzato in trascrizione.



Es. 47, simbolo dell'accollatura normalizzato in trascrizione.

Varianti e correzioni

Il *corpus* degli schizzi è costituito sia da materiale più o meno esteso sia da annotazioni più brevi. Elemento che caratterizza entrambe le tipologie è la presenza di varianti che mostrano il processo di elaborazione e permettono di ricostruire la micro-cronologia di scrittura. In alcuni casi le varianti sono segnalate da segni di cancellatura operati da Verdi: questi vengono mantenuti in trascrizione, impiegando il simbolo grafico della barra obliqua, e le varianti discusse nel commento critico. Alcune cancellature corrispondono a delle varianti di scrittura immediatamente corrette: anche queste vengono segnalate e discusse nel commento critico.

Nelle annotazioni più complete, ad esempio abbozzi molto estesi o ritenuti da Verdi uno stadio di scrittura abbastanza avanzato, notiamo che Verdi è solito raschiare la versione precedente e riscrivere sopra la nuova variante, così da non compromettere la leggibilità della pagina. Ma, nella maggior parte dei casi, sovrascrive la nuova variante, o le nuove varianti, direttamente sullo stesso rigo. Da questo confronto si è deciso di ritenere l'ultimo livello di scrittura quello che più si avvicinava alla versione definitiva o alla versione riportata in un abbozzo cronologicamente successivo. Quindi, in caso di sovrapposizione sullo stesso rigo di diverse varianti, in trascrizione viene riportato generalmente l'ultimo livello di scrittura riconoscibile come tale. I precedenti livelli vengono sciolti, trascritti in nota e presentati secondo il possibile ordine cronologico; vista la difficoltà di poter stabilire l'esatta successione cronologica delle varianti, si è seguito generalmente il criterio di considerare posteriore la variante che più si avvicina alla versione definitiva, fatta eccezione per quei casi dove si può ipotizzare un ripensamento da parte di Verdi e quindi il ritorno a una lezione precedentemente scartata.

In quei casi in cui la sovrascrittura non rende possibile decifrare le diverse varianti, si evidenzia il luogo del testo con l'integrazione di un punto interrogativo tra parentesi quadre [?].

Gli schizzi e gli abbozzi sono stati scritti generalmente con inchiostro nero. In rari casi possiamo trovare dei passaggi annotati a matita o con inchiostro blu, oppure un diverso strumento scrittoria può essere stato usato per operare una correzione. Tuttavia, la presenza di diversi strumenti scrittori non viene segnalata in trascrizione e se l'uso dei diversi strumenti scrittori corrisponde alla presenza di varianti espunte, queste vengono ricostruite e trascritte in nota.

4.7 Riproduzione dei singoli fogli

Handwritten musical score for a Mass, featuring Latin lyrics and musical notation. The score is written on multiple staves, with lyrics in Latin. The text includes:

ave mari - agnata plena Do - minus domus tecum Be - nedicta
a - ve ma - ri - agnata plq - no domus tecum bene dicta
a - ve ave ma - ri - agnata plq - no domus tecum bene dicta
a - ve a - ve ma - ri - a

tu in multi - eribus et bene dictus fructus ventris tui Je - sus
tu in multi - eribus et bene dictus fructus ventris tui Je - sus
tu in multi - eribus et bene dictus fructus ventris tui Je - sus
a - ve a - ve ma - ri - a

Sancta maria lan - ctu maria mater de - i
a - ve a - ve ma - ri - a
Sancta maria mater de - i
Sancta maria mater de - i

ora pro nobis peccatis tuis et in ora mor
a - ve a - ve ma - ri - a
ora pro nobis peccatis tuis et in ora mor
ora pro nobis peccatis tuis et in ora mor

ti a - ve ma - ri - a
a - ve a - ve ma - ri - a
ora pro nobis peccatis tuis et in ora mor
ora pro nobis peccatis tuis et in ora mor

ora pro nobis peccatis tuis et in ora mor
ora pro nobis peccatis tuis et in ora mor
ora pro nobis peccatis tuis et in ora mor
ora pro nobis peccatis tuis et in ora mor

3

Fig. 6, GV_PZS_a02_003r.

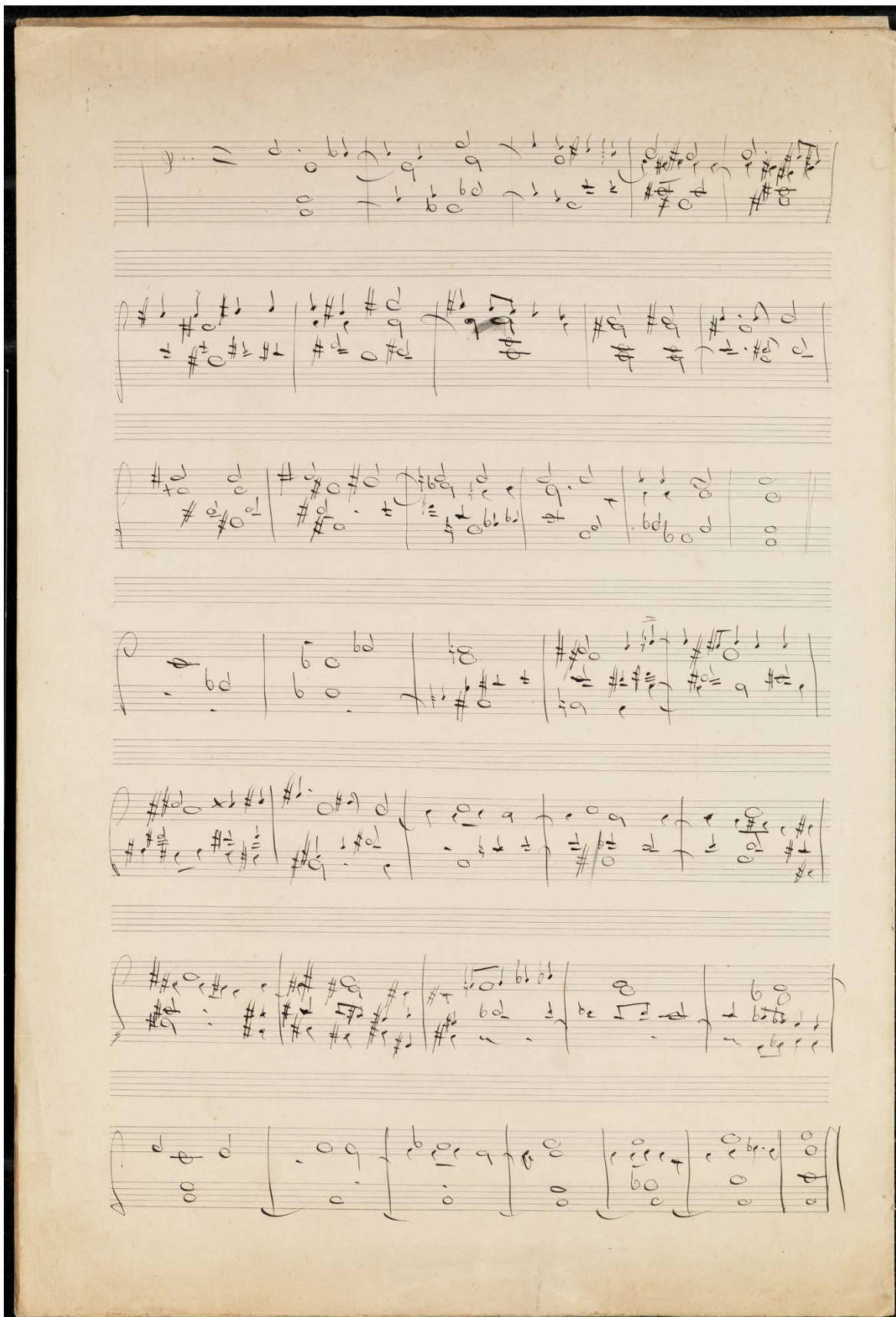


Fig. 7, GV_PZS_a02_004v.

307

ave mari a gratia plena Do minus Dominus tecum Be - nedicta

ave maria a gratia ple - - na Dominus te - - cum Benedicta

ave mari a gratia plena Do - minus Do minus tecum Benedi - cta

a - ve a - ve ma - ri - - a

tu in mul - ti - bus et benedictus - fructus ventris tu - i Je - su

5

Fig. 8, GV_PZS_a03_005r.

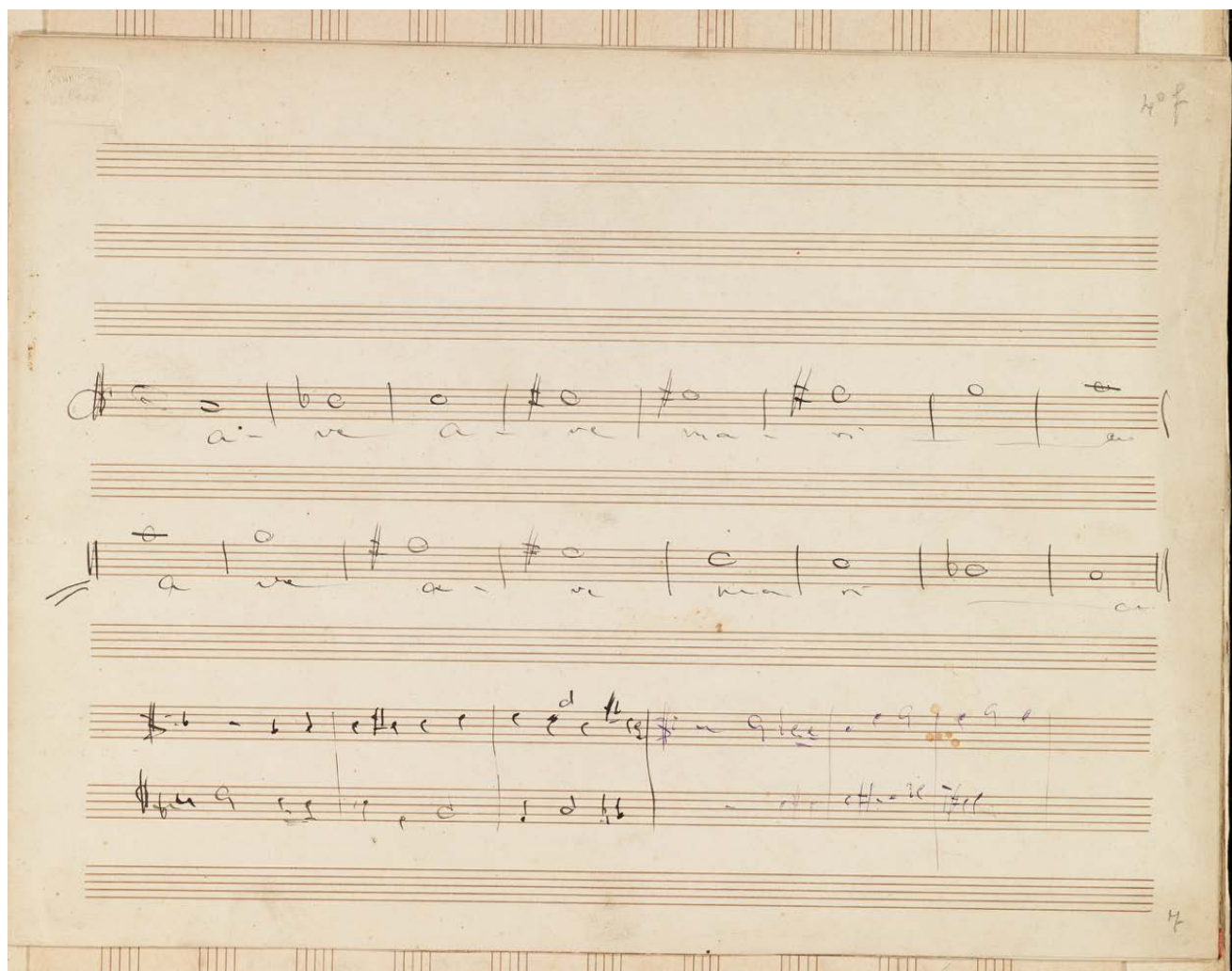


Fig. 9, GV_PZS_a04_007r.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of two systems of three staves each. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century, with various clefs and accidentals. The lyrics are in Latin, written below the staves.

System 1:

- Staff 1: *a - ve ave ma ri a gra tia plea Do mi ny tecum Be - ne dic ta*
- Staff 2: *a - ve ma ri - a gra tia ple - na Be ne dic ta*
- Staff 3: *a - ve ave ma ri a gra tia ple - na Do mi ny tecum Be ne dic ta*

System 2:

- Staff 1: *tu in mul - ti eni bus et bene dic - ti - fructus ven tri - tui De - i*
- Staff 2: *tu in mul - ti eni bus et bene dic - ti - fructus ven tri - tui De - i*
- Staff 3: *a - ve a - ve ma ri a*

Fig. 10, GV_PZS_a04_007v.

Sancta ma - ria san - - - ta Ma - ri - a Ma - ri - a De - i

a - ve a - ve ma - ri - a

Sancta ma - ri a Ma - ter De - i ora pro no - bis pro -

Sancta Ma - ri a Ma - ter Ma - ter De - i o - ra pro

ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - ti - no - - - - - a

a - ve a - ve ma - ri - a

no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra in ho - ra mor - ti - no - - - - - a

no - bis pro no - bis pec - ca - to - ri - bus in ho - ra mor - ti - a

Fig. 11, GV_PZS_a04_008r.

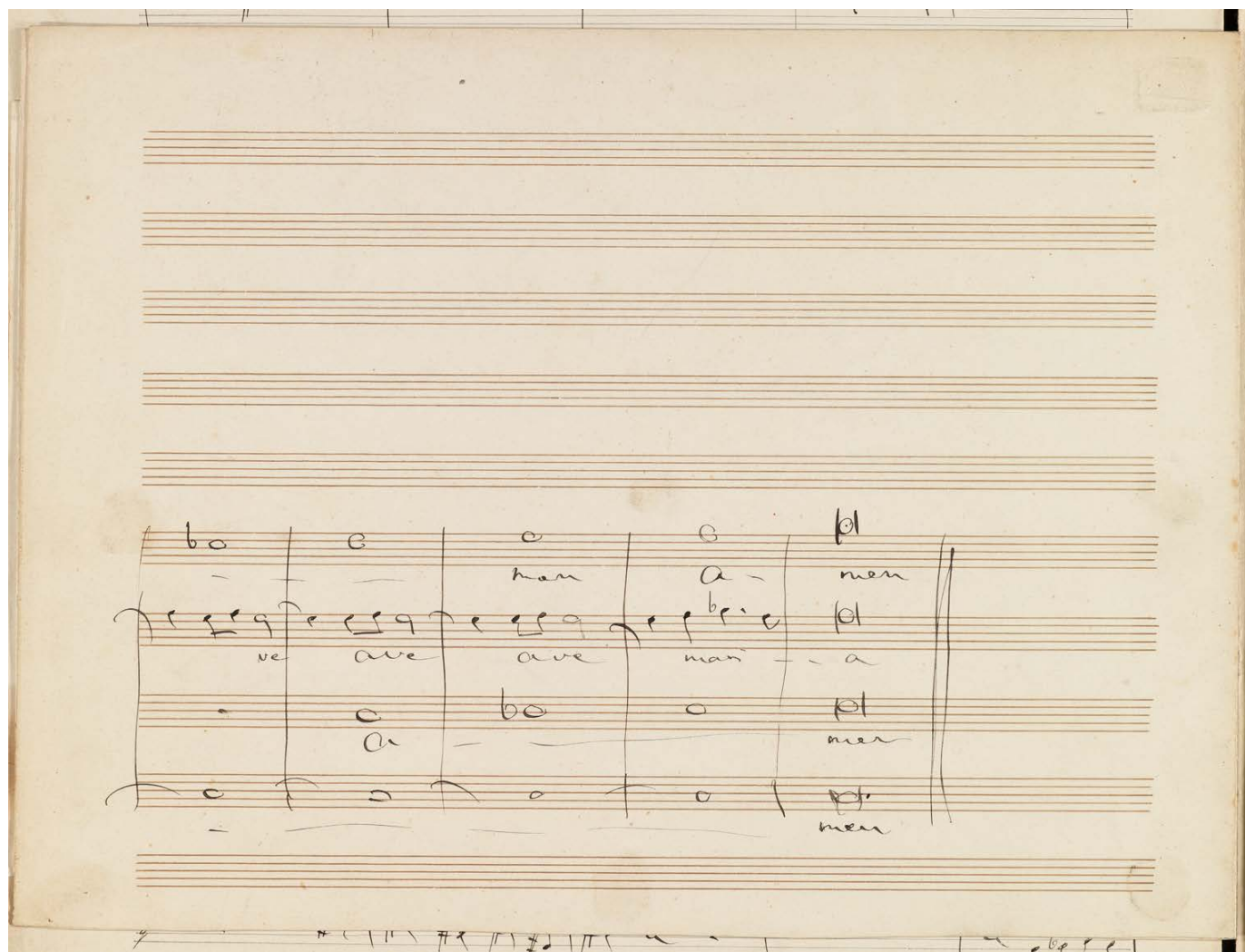


Fig. 12, GV_PZS_a04_008v.

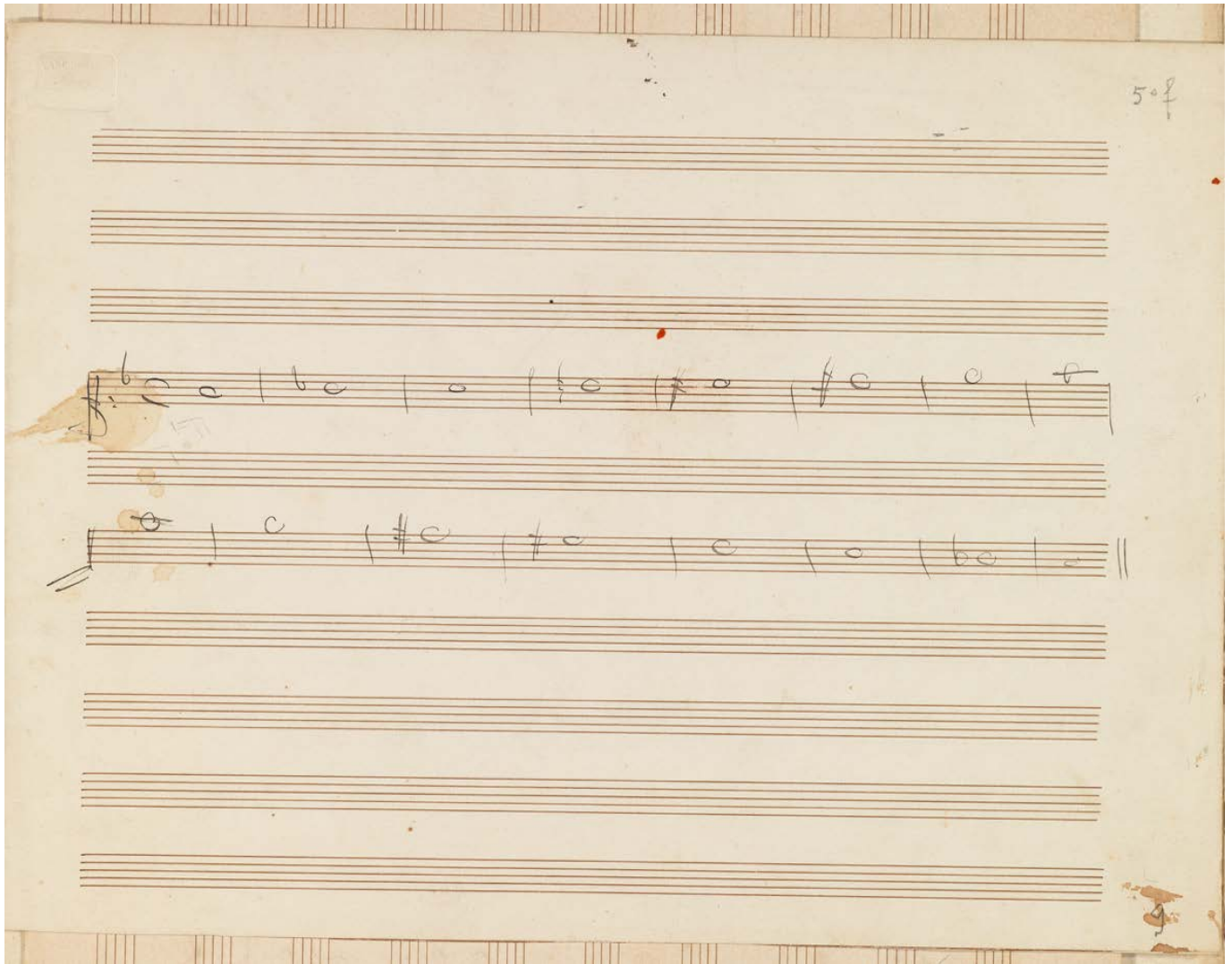


Fig. 13, GV_PZS_a05_009r.

The image shows a handwritten musical score on two staves. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Latin and are written below the notes.

Staff 1:

a - ve a - ve ma - ri - a
a - ve mari a gra - tia ple - na Domini - te - cum Bene -
a - ve ma - ri - a gra - tia ple - na Domi -
a - ve maria gra - tia plena Do - minus te cum benedicta

Staff 2:

a - ve a - ve ma - ri - a
dicta tu in multen - ty et bene - dictus fructus van - ty dei Se -
nus Domini te - cum et bene - dictus fructus fructus van - ty dei Se -
tu in mult - e - ri - ty et bene dictus fructus van - ty dei Se -

Fig. 14, GV_PZS_a05_009v.

ma-ri-a san-cta ma-ri-a ma-ter Dei O - ra pro nobis pe
 san-cta ma-ri-a ma-ter Dei O - ra pro nobis pro no-bis pec-
 a - ve a - ve ma-ri-a
 san-cta ma-ri-a ma-ter Dei O - ra pro no-bis pec-ta-

caton - bu nume et in ho-ra mor-tis no - jtre
 caton bu nume et in ho - ra mor-tis no - jtre
 a - ve a - ve ma-ri-a
 to-ri-bu nume et in ho-ra mor-tis no-jtre a

10

Fig. 15, GV_PZS_a05_010r.

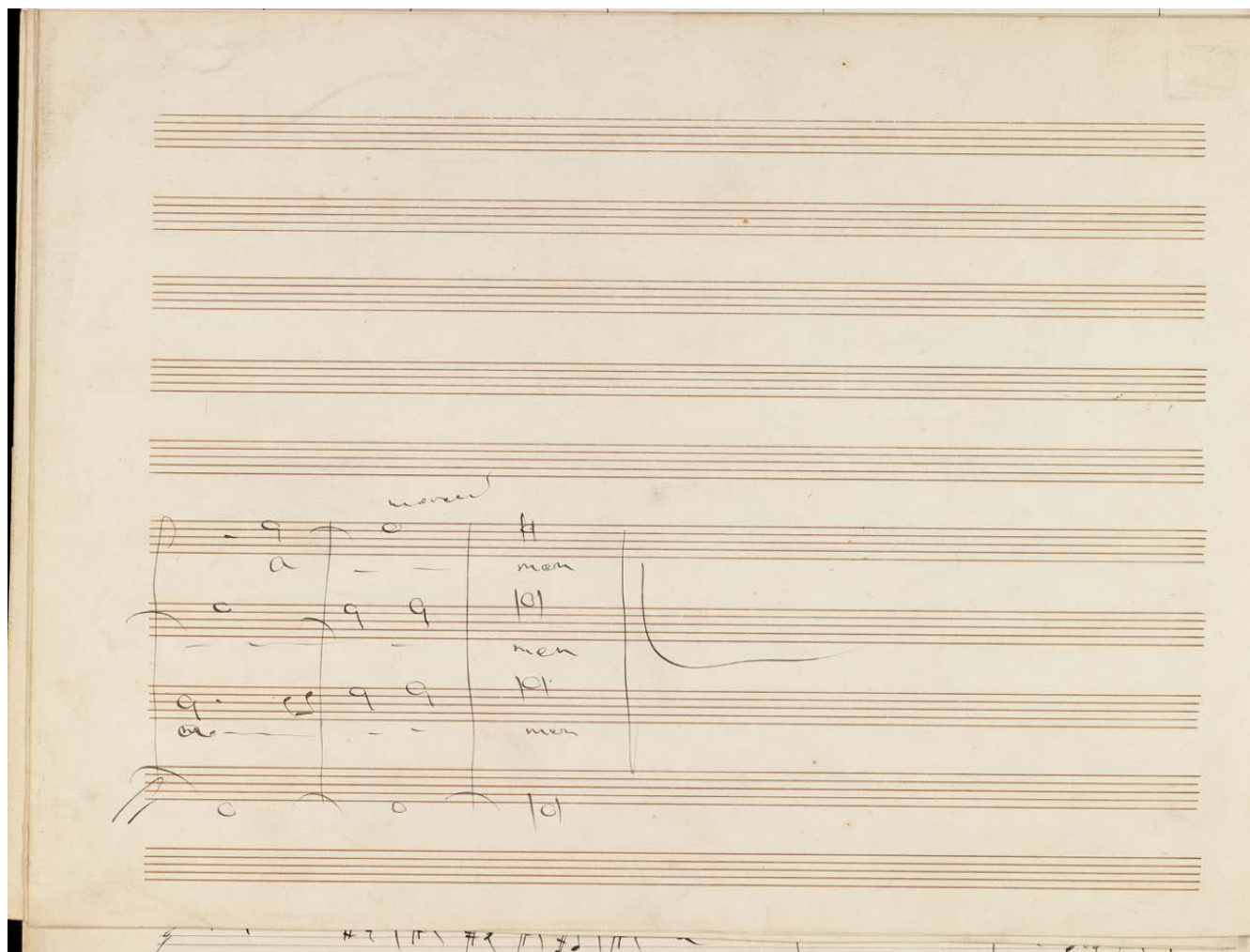


Fig. 16, GV_PZS_a05_010v.

Handwritten musical score on aged, torn paper. The score is written in a cursive, handwritten style. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are in Latin, including "ve ma", "to - - nuy nunc et in ho - - ra mori", "no - - b' peccato - - nuy nunc et in ho - - ra mori", "o - - rapro no b' - - pr naly becco", "re pro no - - b' o - - rapro", "o - - ra pro no b' exa pro", "a - - a - - men a - - men", "a - - a - - men a - - men", "a - - a - - men a - - men", and "a - - a - - men a - - men". The paper is heavily stained and torn, particularly along the right edge and bottom. The handwriting is somewhat obscured by the damage to the paper.

Fig. 17, GV_PZS_a06_011r.

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of staves with Latin lyrics. The first system includes the text "Ave maria - a gratia plena Dominus tecum be - nedi - cta" and "a - ve ma - ri - a gratia ple - na Dominus tecum be - nedi - cta". The second system includes "tu in mul - ti - ci - bus et bene - dicitur fructus ventris tui De - us" and "tu in mul - ti - ci - bus et bene - dicitur fructus ventris tui De - us". The notation is in a historical style with various accidentals and clefs.

Fig. 18, GV_PZS_a07_012v.

Handwritten musical score on two staves. The notation is in a historical style, likely 18th or 19th century, with various clefs and accidentals. The lyrics are in Latin, written below the notes. The first staff contains the following lyrics: "San - cta Maria mater De - i o - ra pro no - bis". The second staff contains: "San - cta Mari - a mater De - i ora pro nobis peccato - ribus". The third staff contains: "no - bis peccato - ribus nunc et in ho - ra mor - tis no - bis". The fourth staff contains: "no - bis peccato - ribus". The score is written on aged, slightly stained paper. The number "13" is written in the bottom right corner.

Fig. 19, GV_PZS_a07_013r.

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of staves with lyrics in Latin. The first system includes lyrics like "Ave Maria - a gra-tia plena Lumen tecum benedicta tu" and "ave ma - ri - a gra-tia ple - na Do - mi - ny tecum benedicta tu". The second system includes lyrics like "mili-antibus et benedictus fructus ventris tui De-pty" and "in mulieribus et benedictus fructus ventris tui De-pty". The notation is in a historical style with various clefs and accidentals.

Fig. 20, GV_PZS_a07_013v.

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of staves with notes and Latin lyrics. The lyrics include "Sancta Maria mater Dei ora pro nobis pro nobis peccatis" and "to-ribus nunc et in hora mortis in hora mortis". The notation includes various musical symbols like clefs, notes, rests, and accidentals.

Fig. 21, GV_PZS_a07_014r.

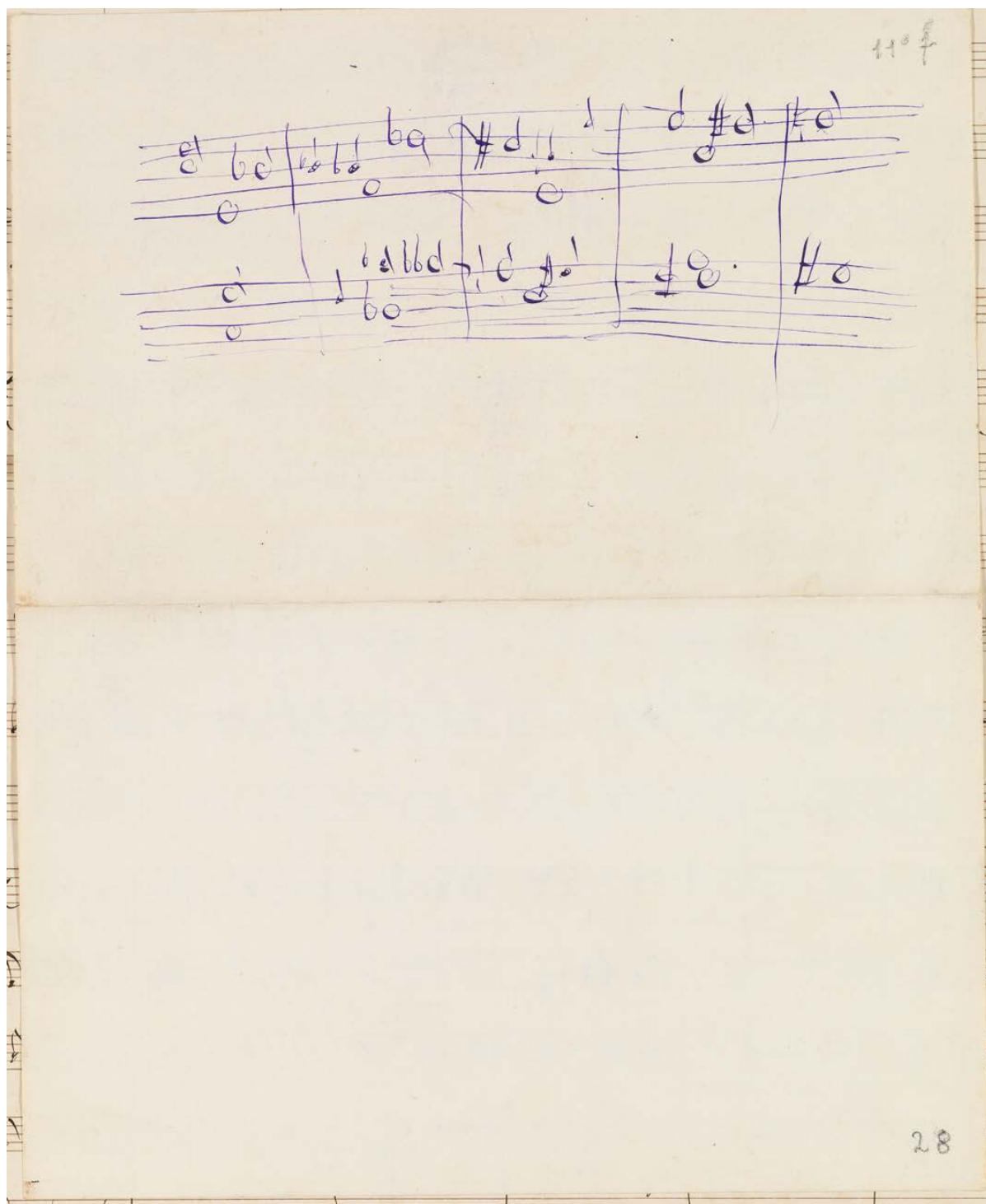


Fig. 22, GV_PZS_a11_028r.

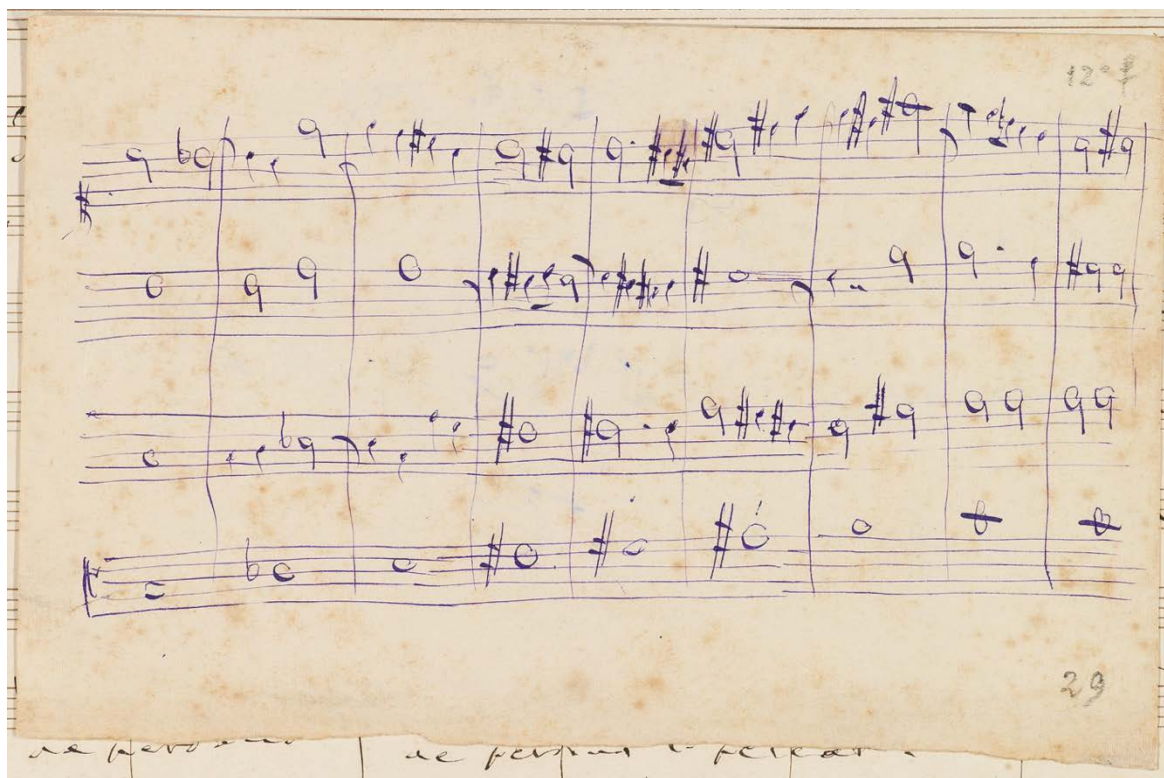


Fig. 23, GV_PZS_al2_029r.

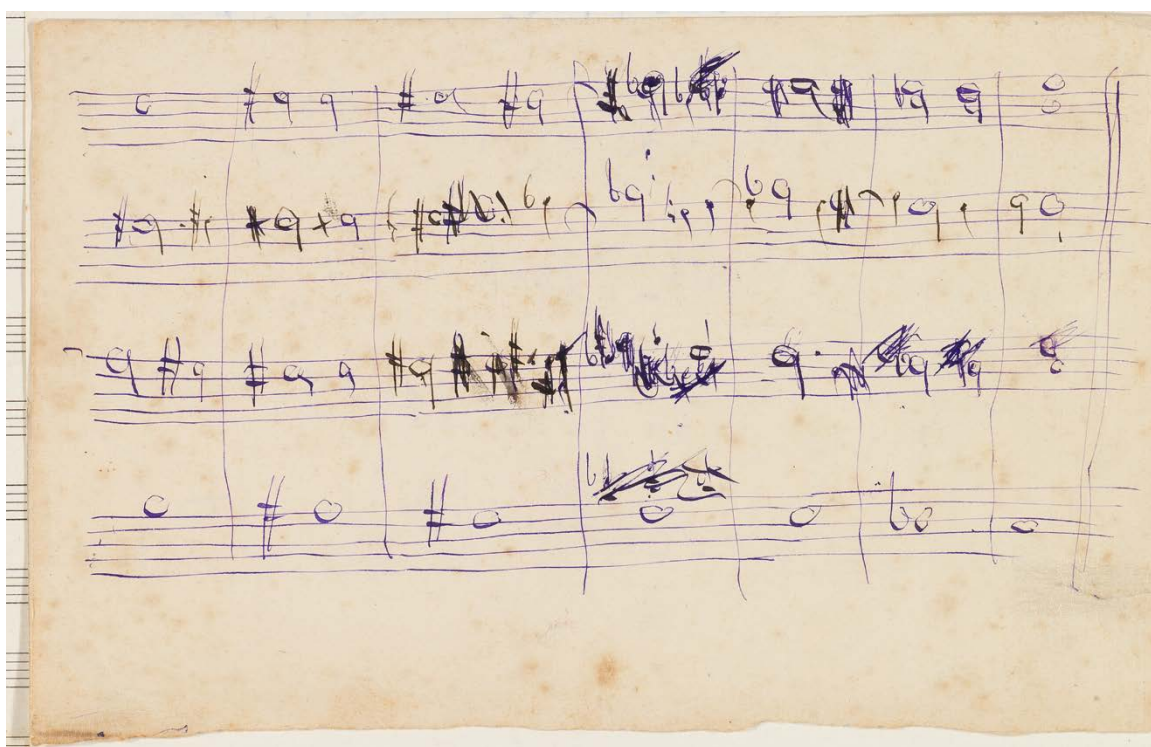


Fig. 24, GV_PZS_al2_029v.

250f

grata plume domus tuum habundantia ministrant cor
 Nece domus tuum benedicti ministrant

no s'eten no cen
 termino pija pija a
 no by pija pija

ji-
 tu je lei che l'umana natura no bilitayti
 che l'umana natura
 che l'umana natura non dyce pija di pija pija l'atru - - na neventre
 qui di faga pija pija

59

Fig. 25, GV_PZS_a25_059r.

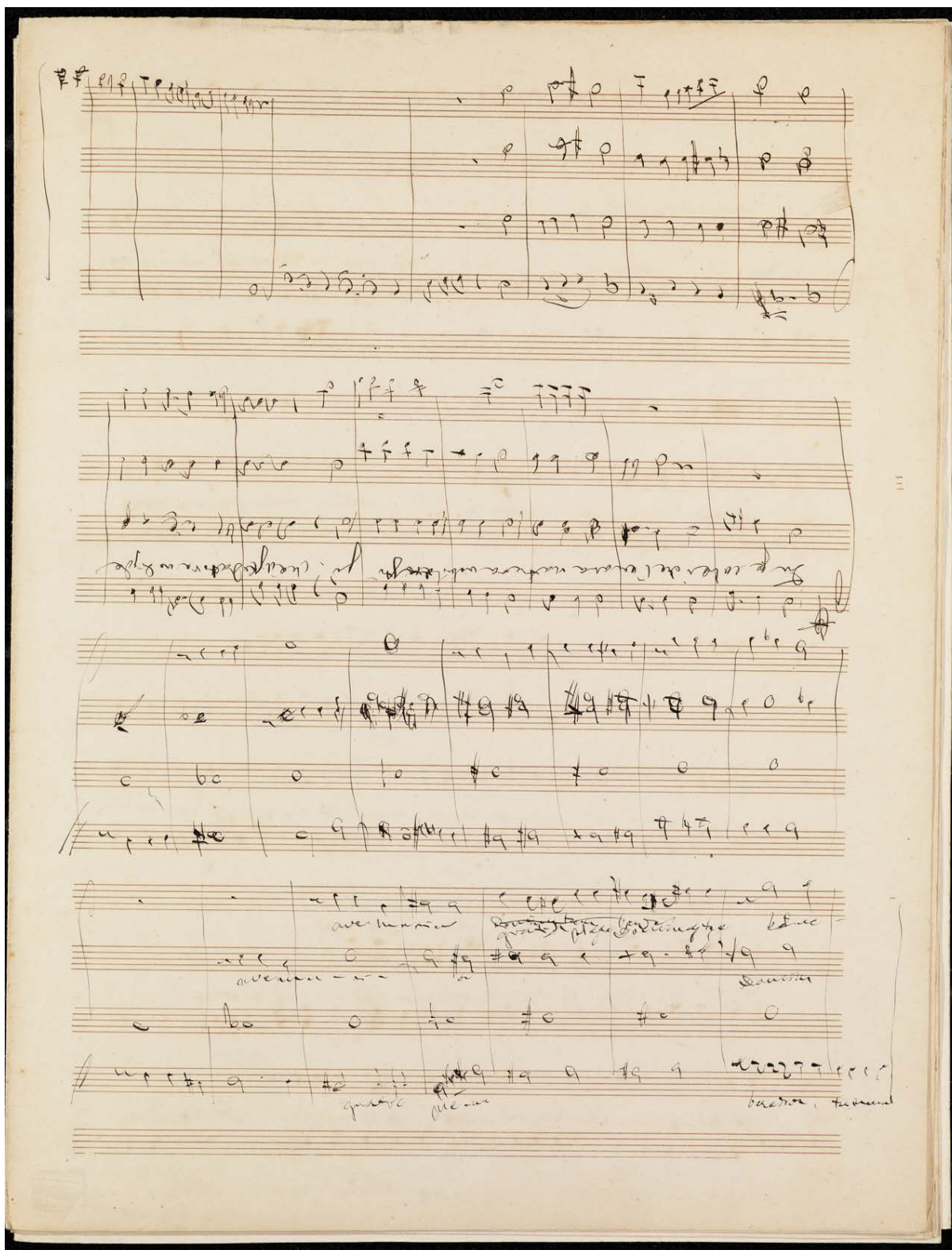


Fig. 26, GV_PZS_a25_060v.

Handwritten musical score on aged paper, featuring six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. The lyrics are written in a cursive script below the staves, often with multiple lines of text per system. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

System 1:
 Lyrics: by my heart, I love you
 by my heart, I love you

System 2:
 Lyrics: I love you, I love you
 I love you, I love you

System 3:
 Lyrics: I love you, I love you
 I love you, I love you

System 4:
 Lyrics: I love you, I love you
 I love you, I love you

System 5:
 Lyrics: I love you, I love you
 I love you, I love you

System 6:
 Lyrics: I love you, I love you
 I love you, I love you

Fig. 29, GV_PZS_a26_062v.

27^o f

The Star

The musical score is written on multiple staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Below the musical notation, there are several lines of handwritten text, which appear to be lyrics or descriptive notes. On the right side of the page, there is a vertical list of numbers: 7000, 200, 850, 100, 135, and 285. The page shows signs of age, including some staining and a large brown mark near the bottom center.

7000
200
850
100
135
285

63

Fig. 30, GV_PZS_a27_063r.

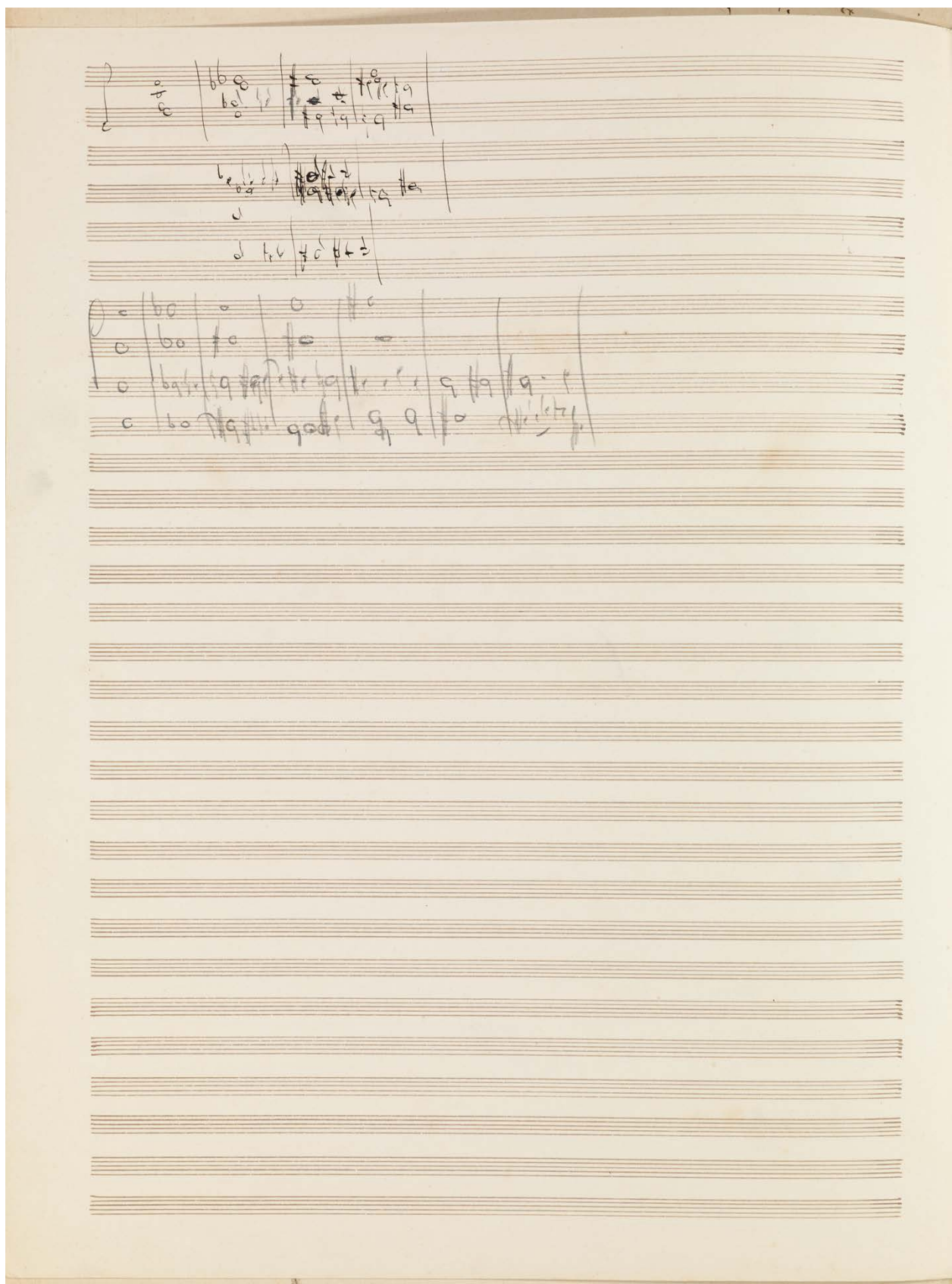


Fig. 31, GV_PZS_a27_063v.

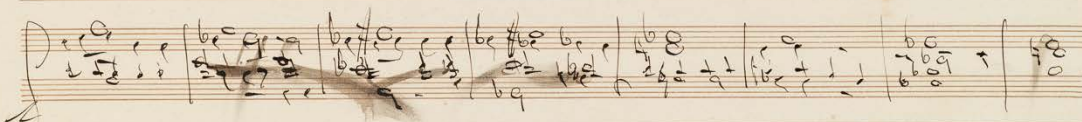
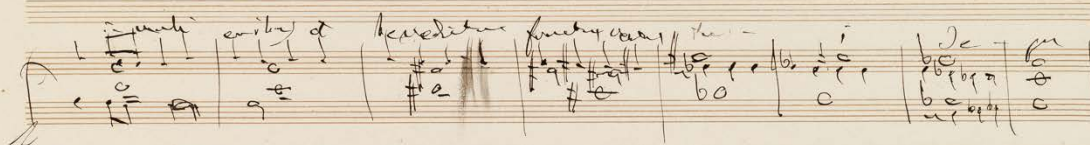
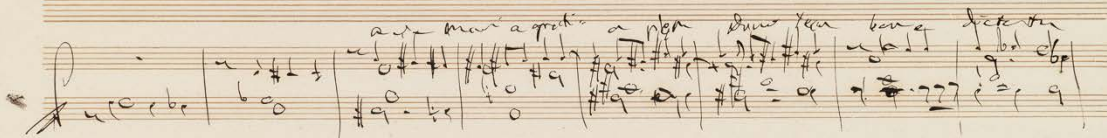
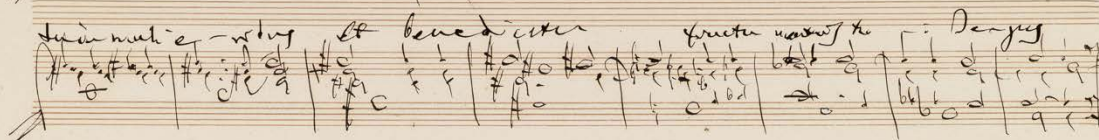
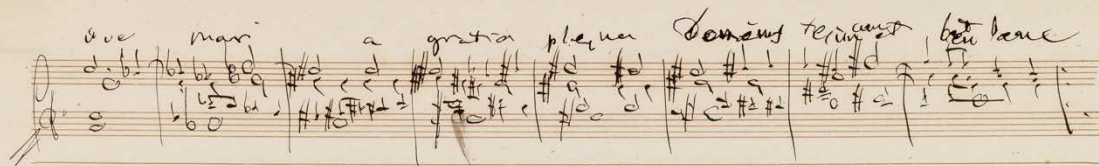


Fig. 34, GV_PZS_a27_066r.

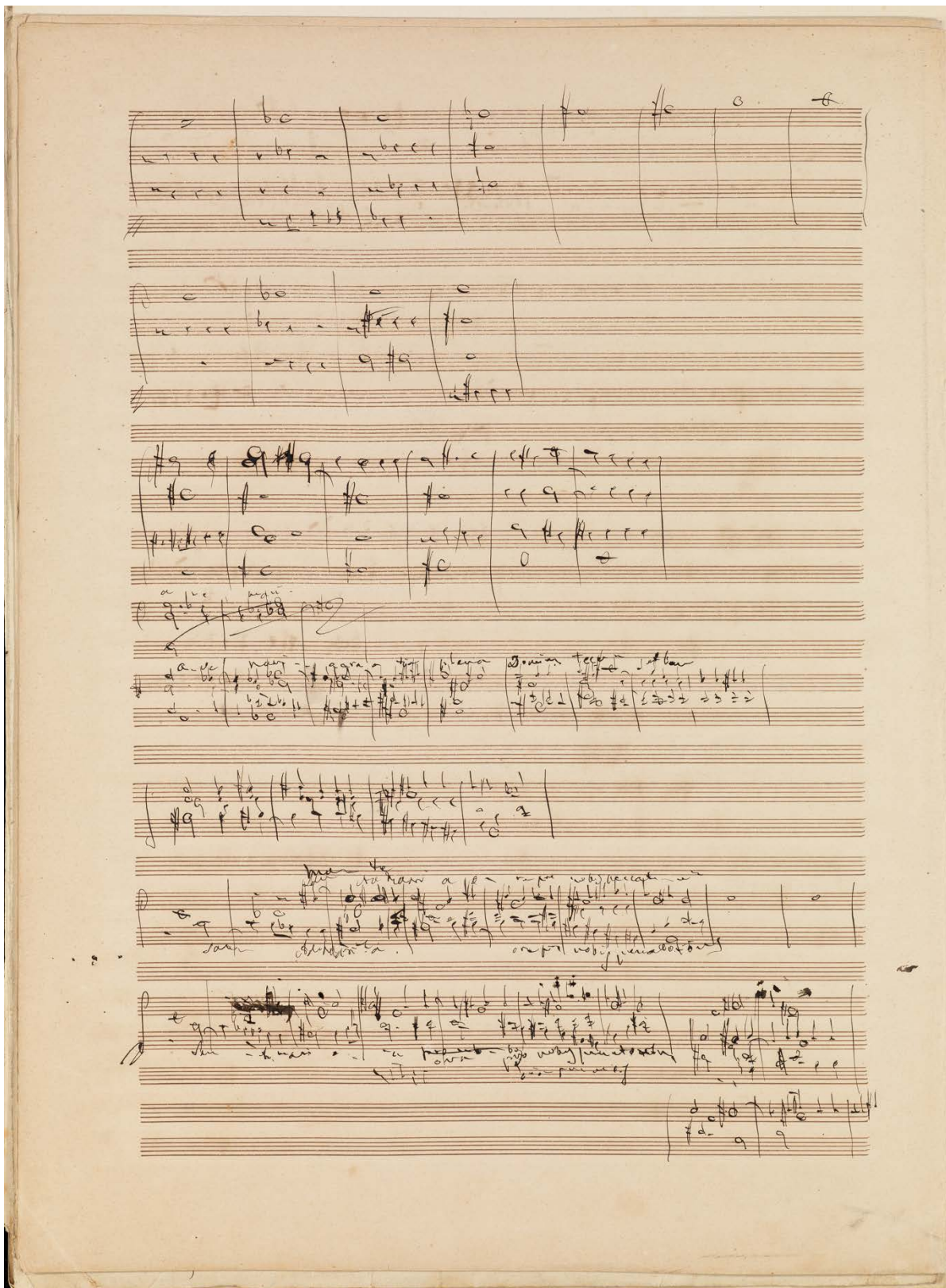
And. Chorus

no- buy pecar begin- buy unna et in hora no- buy

Fig. 39, GV_PZS_a27_070r.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The lyrics are written in a cursive script, often appearing below the notes. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining. The score is organized into several systems, with some staves containing multiple lines of music. The overall style is that of a personal or working manuscript.

Fig. 44, GV_PZS_a28_073r.



4.8 Trascrizione dei singoli fogli

①

A - ve Ha ri - a gra tia pe ma Do - mi mus Do mi mus te cum Be - re dic ta

A - - ve Ha ri - a gra tia pe - - - ma Do mi mus te cum be ma dic ta

A - - ve a ve Ha ri a Do - mi mus Do mi mus te cum Be ma dic ta

A - - ve A - ve Ha ri a

②

tu im mu li - e ri bus et be ne dic tus fruc tus ven tus tui Je - sus

tu im mu li - e ri bus - et be ne dic tus fruc tus ven tus tui Je - sus

tu im mu li e - ri bus et - be ne dic tus fruc tus ven tus tui Je - sus

A - ve a - ve Ha - ri - a

Trscr. 1, GV_PZS_a02_003r, 1.

Handwritten musical score for three voices (III, IV, V) and piano accompaniment. The score is written on staves with treble and bass clefs, and includes lyrics in Latin. The music is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The lyrics are written below the staves, and some are written above the staves. The score is marked with Roman numerals III, IV, and V, and includes measure numbers 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9.

III

Sau cta Ma ri a Sam - cta Ma ri a Ma ter De - i po za

A - ve a - ve Ma - ri a

Sau cta Ma ri a Ma - ter De i o - za pro mo - bis o za pro

Sau cta Ma ri a Sam - cta Ma ri a Ma te re i o -

IV

o za o za pro mo bis pec ca - to zi bus mune et im o za mo -

A - ve a - ve Ma - ri a

pro mo - bis pro mo - bis pec ca to zi bus mune et im o za im o za

za pro mo bis pro mo - bis pec ca to zi bus im o za

V

tis A - ve Ma ri a a a a

a A - ve a ve Ma ri a Ma ri a

mon tis A - ve

mon tis A - ve

Trscr. 1, GV_PZS_a02_003r, 2.

Handwritten musical score for guitar, consisting of four systems (I, II, III, IV) of music. The notation is in standard staff notation with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

System I: The first system of music, marked with a circled 'I'. It consists of two staves. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass line in the bass clef starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth notes.

System II: The second system of music, marked with a circled 'II'. It consists of two staves. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass line in the bass clef starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth notes.

System III: The third system of music, marked with a circled 'III'. It consists of two staves. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass line in the bass clef starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth notes.

System IV: The fourth system of music, marked with a circled 'IV'. It consists of two staves. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass line in the bass clef starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth notes.

Trscr. 2, GV_PZS_a02_004v, 1.

IV

V

VI

VII

Trscr. 2, GV_PZS_a02_004v, 2.

Handwritten musical score for a choir, featuring four staves with lyrics in Latin. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "A ve Ha zi a gratia ple ma Do mi nus Do mi nus te cum Be - me dic ta".

Handwritten musical score for a choir, featuring a single staff with lyrics in Latin. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "tu im muli - e ri bus et be me dic tus - fluxtus ventistu - i Je - sus".

Handwritten musical score on ten staves. The first two staves are empty. The third staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a melody of half notes with lyrics "A - ve a - ve Ka - zi - a". The fourth staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a melody of half notes with lyrics "A ve a - ve Ka zi - a". The remaining six staves are empty.

Trscr. 4, GV_PZS_a04_007r.

①

④

A - - ve A ve Ma zi a gra ti a pe - na Do mi nus te cum Be - me di cta

A - - ve Ma zi a gra ti a pe - na Be me di - cta

A - - ve A ve Ma zi a gra ti a pe - na Do - mi nus te cum Be me di - cta

A - ve a - - ve Ma - zi a

tu im mu li - e zi bus et be ne di ctus - fructus ven tus To i Je - sus

tu im mu li - e zi bus et be ne di ctus fructus ven tus - tu i Je - sus

tu im mu li e - zi bus et be ne di ctus fructus ven tis tui Je - sus

A - ve A - ve Ma - zi a

Trscr. 5, GV_PZS_a04_007v.

①

Sam cta Ha - za Sam - - cta Ha zi a Ha tex de - i o

A ve a - ve Ha zi - a

Sam cta Ha zi a Ha - tex de i o za pro mo - bis pro -

Sam cta Ha zi a Ha - tex Ha tex de - - i o - - za pro

②

- - - za pro mo - bis pecca to zi - bus mune et im ho - za mactis mo - shae A

A - ve a - ve Ha - zi - a A

mo bis pec ca to zi bus mune et im ho za im haa mactis mo - shae

mo - bis ple mo - bis pec - ca to zi bus im ho za mactis A

Trscr. 6, GV_PZS_a04_008r.

1

Handwritten musical score for five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The score consists of five measures. The first measure has a whole note in the first staff (Bb) and a whole note in the second staff (Bb). The second measure has a whole note in the first staff (Bb) and a whole note in the second staff (Bb). The third measure has a whole note in the first staff (Bb) and a whole note in the second staff (Bb). The fourth measure has a whole note in the first staff (Bb) and a whole note in the second staff (Bb). The fifth measure has a whole note in the first staff (Bb) and a whole note in the second staff (Bb). The lyrics "ve a - ve a - ve ma zi - a" are written below the second staff. The word "mem" is written above the first staff in the second measure. The word "A" is written above the first staff in the fourth measure. The word "mem" is written below the first staff in the fifth measure. The word "mem" is written below the second staff in the fifth measure. The word "mem" is written below the third staff in the fifth measure. The word "mem" is written below the fourth staff in the fifth measure. The word "mem" is written below the fifth staff in the fifth measure.

Trscr. 7, GV_PZS_a04_008v.

Handwritten musical score on ten staves. The first staff contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It features a sequence of notes: a whole note B-flat, a half note G, a whole note F, a half note E, a whole note D, a half note C, a whole note B, and a half note A. The second staff continues the melody with a whole note G, a half note F, a whole note E, a half note D, a whole note C, a half note B, a whole note A, and a half note G. The remaining eight staves are empty.

Trscr. 8, GV_PZS_a05_009r.

①

A - ve a - ve Ha - u - a gra - tia pe - na Do mi nus - te - am Be ne
 A - ve Ha u a gra - tia pe - na Do mi -
 A - ve Ha u a gra - tia pe - na Do - mi nus te am Be ne dic ta

② ③ ④ ⑤

A ve a ve Ha u - a
 dic ta tu im mu li e u bus et be ne - dic tus ge ni tus ve ni - tus tu Je su sus
 - mus Do mi nus te - cum et be ne dic tus fac tus es ve ni sti Je - sus
 tu im mu li e - u - bus et be ne dic tus ge ni tus ve ni sti tu Je su sus

Trscr. 9, GV_PZS_a05_009v.

Handwritten musical score for a four-part setting, featuring four systems of staves with lyrics in Latin. The score is marked with circled numbers 1 through 4, indicating different parts or measures.

System 1:

- Staff 1: *Ha u - a sau chta zi - a Ha tex De i a - - za pro mo bis pec*
- Staff 2: *San cta Ha u - - a mater De i a za pro mo bis pro - - bis pec -*
- Staff 3: *A - ve a - ve Ha - zi - a*
- Staff 4: *San cta Ha u - a Ha tex De i o - - za pro mo - bis pec - ca -*

System 2:

- Staff 1: *ca to zi - bus mune et im ho za mor - - - tis mo - - stae*
- Staff 2: *ca to zi bus mune et im ho - - - za im ho - za mor tis mo - stae a*
- Staff 3: *A - ve a - ve Ha - u - - a - - men*
- Staff 4: *to - u - bus mune et im ho - za mor - - - tis mos tae*

Trscr. 10, GV_PZS_a05_010r.

①

Handwritten musical score on five staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The word "morendo" is written above the third measure of the first staff. The word "mem" appears below the notes in the third measure of each of the four staves below the first. The score is written in a cursive, handwritten style.

Trscr. 11, GV_PZS_a05_010v.

Trscr. 12, GV_PZS_a06_011r.

Trscr. 13, GV_PZS_a07_012v.

Handwritten musical score for a choir, featuring two systems of staves. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are in Latin, and the notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Staff 1 (Soprano):** Sau - cta Ma - ri a ma - ter De - i o - za pro - mo - bis pro
- Staff 2 (Alto):** A - - - ve Ha - - - a
- Staff 3 (Tenor):** Sau - - - cta Ma - ri a Ma - ter De - i o - za pro - mo - bis pec - ca - to i - bus
- Staff 4 (Bass):** Sau cta Ma ri a Ma - ter De - i o - - - za pro -

System 2:

- Staff 1 (Soprano):** mo - bis pec - ca - to - - - zi bus mi - se - re - re ho - za mo - ris mo - sta -
- Staff 2 (Alto):** A - - - ve Ha - - - zi - - - a
- Staff 3 (Tenor):** mi - se - re - re et im ho - za mi - se - re - re et im ho - - - za mi - se - re - re
- Staff 4 (Bass):** mo - bis pec - ca - to - - - zi bus pe - o - za

Dynamic markings include *p* (piano) and *morendo* (fading). The score is marked with circled numbers 1 through 5, likely indicating measures or sections.

Trscr. 14, GV_PZS_a07_013r.

Handwritten musical score for a Latin liturgical text, featuring two systems of staves (I and II) with vocal parts and basso continuo.

System I:

- Staff 1 (Soprano):** A ve Ha zi - a gra - ti a ple ma Do mi nus tecum be ne me dic ta tu
- Staff 2 (Alto):** A ve Ha zi - a gra - ti a ple - ma Do - mi mus
- Staff 3 (Tenor):** A - ve Ha zi - a
- Staff 4 (Basso Continuo):** A ve Ha zi - a gra ti a ple - ma Do - mi - mus tecum be ne dic ta tu

System II:

- Staff 1 (Soprano):** mul ti e zi bus et be ne di ctus fac tus ven tis tu - i Je - sus
- Staff 2 (Alto):** te cum et be - ne dic tus et be ne dic tus fac tus ven tis tu i Je - sus
- Staff 3 (Tenor):** A - ve Ha - zi - a
- Staff 4 (Basso Continuo):** ti mul ti e zi bus P A ve Ma ri a

Handwritten annotations include circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, and 12, and various musical markings such as *pp* (pianissimo), *3* (triplets), and *5* (quintuplets).

Trscr. 15, GV_PZS_a07_013v.

① ②

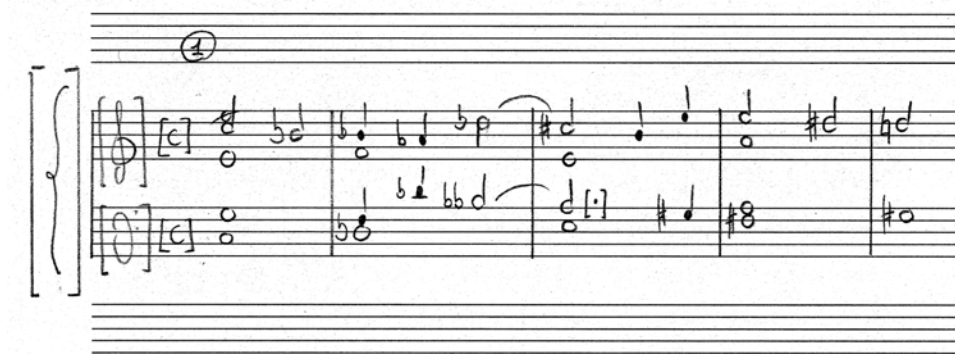
San cta Ma ri a Ha ter De i o - za pro mo bis

③ ④ ⑤

mo bis pec ca - to - ri bus mune et im ho za moris

III

mem a - men along



Trscr. 17, GV_PZS_a11_028r.



Trscr. 18, GV_PZS_a12_029r.



Trscr. 19, GV_PZS_a12_029v.

① ② ③ ④ ⑤

⑪

[ma] to: Dei o - - za za pro ma bis pec- ca to - zi bus

De i o - za - pio mo bis bis pec ca to zi bus

mo - bis pec ca to - zi

Trscr. 20, GV_PZS_a25_059r.

Handwritten musical score for a hymn, featuring two systems of staves (III and IV) and numbered measures (1-6 and 7-8).

System III:

- Measures 1-6: Handwritten musical notation on four staves. Measure 1 contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). Measure 2 contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

System IV:

- Measures 7-8: Handwritten musical notation on four staves. Measure 7 contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). Measure 8 contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Lyrics:

Handwritten lyrics are present below the staves, including:

- a ve ka zi a
- gra ti a pa ma
- Do mi nus te cum be me
- Do mi nus
- benedicta tu in muli

Trscr. 21, GV_PZS_a25_060v.

①

① ②

A ve Ka - zi a gra - tia ple - ma Do mi nus tecum

ave Ka zi - a ge[aba]

a ve Ka zi - a gra tia ple - ma Do mi nus te cum be ne dic ta

②

③ ④

A ve Ka zi - a - gra - tia ple - ma Do mi nus tecum be ne dic ta

ave - Ka zi - a gra tia ple - ma Do mi nus te cum

A ve Ka zi a gra tia ple - ma Do mi nus te - cum

③

⑤

A ve Ka zi - a

A ve Ka - zi - a gra ti a ple ma Do mi nus te - cum ben

Handwritten musical score for a vocal and instrumental ensemble, featuring three systems of staves. The score includes lyrics in Italian and is marked with Roman numerals (V, VI, VII, VIII) and circled numbers (6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13).

System V (Measures 6-8):

- Measure 6: *Ha zi - a*
- Measure 7: *ma ter Dei*
- Measure 8: *o - - - za pro mo - bis*

System VI (Measures 9-10):

- Measure 9: *ma ter Dei*
- Measure 10: *o - - - za 2a*

System VII (Measures 11-12):

- Measure 11: *bis - bis per co to ri bus*
- Measure 12: *ora pro me bis [bis]*

System VIII (Measure 13):

- Measure 13: (Empty staff)

①

① ②

A ve Ka zi a

a ve Ka zi a

gratia pe ma do mims te cum bene dicta

②

③ ④

Ka - ter De i oia po

ma ter De i oia po

Sancta Ka zi a ma ter - De i o - za za

⑤

①

②

bus munit et im ho za

③

④

o - - za mo nobis peccatoribus pe pecca

⑤

⑥

bus - munit et im ho - za - za mo tiis ma - stae

Trscr. 24, GV_PZS_a26_062v, 1.

Handwritten musical score for voice and piano, measures 5 through 9. The score is written on five staves. The lyrics are: "a ve Ma - ri - a gra - ti a ple - ma Do mi nus tecum be ne [dicta] a ve Ma - ri - a gra - ti a ple - ma Do mi nus a ve Ma ri - a gra - ti a ple ma Do mi nus te - cum be ne dic - ta". The music features a mix of treble and bass clefs, with various time signatures and key signatures. The lyrics are written below the staves, with some words in brackets.

Handwritten musical score for voice and piano, measures 10 through 13. The score is written on five staves. The lyrics are: "ma - ter De i o na pro no bis ma - ter De i o na pro no bis ma - ter De i o na pro no bis". The music features a mix of treble and bass clefs, with various time signatures and key signatures. The lyrics are written below the staves, with some words in brackets.

Handwritten musical score for voice and piano, measures 14 through 17. The score is written on five staves. The lyrics are: "pec - ca to - ri - bus mi - se re re et im ho - za - ma - ri - tis pec - ca to - ri - bus mi - se re re et im ho - za - ma - ri - tis". The music features a mix of treble and bass clefs, with various time signatures and key signatures. The lyrics are written below the staves, with some words in brackets.

III

① ② ③

a - ve Ka zi a gra ti a ple ma Do mi nus tecum et be ne dic ta tu im mu lie

a - ve Ka zi a gra ti a ple ma Do mi nus te cum et

Ma zi - a gra ti a gra ti a ple ma Do mi nus te cum et be ne dic ta tu im mu lie

a - - - ve Ma - zi - - a a

IV

④ ⑤

San cta Ka zi a Ka tei De i o - za po ma - bis

a - - - [ve] Ma - zi - - a

San - cta Ka zi - [a] Ma tei Dei o za po ma bis pec ca to zi bus

o za po ma - bis mu ne - et

Trscr. 25, GV_PZS_a27_063r, 1.

Handwritten musical score for three systems, labeled V, VI, and VII.

System V: Features a vocal line with lyrics "San cta Ma ri a Ma ter Dei i o - za pro me bis pro" and a piano accompaniment. The system is marked with a circled 'V' and includes measures 6 and 7.

System VI: Continues the vocal line with lyrics "San cta Ma ri a" and the piano accompaniment. The system is marked with a circled 'VI' and includes measure 8.

System VII: Continues the vocal line with lyrics "San cta Ma ri a" and the piano accompaniment. The system is marked with a circled 'VII' and includes measure 10.

The score is written on four staves per system. The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom three staves. The lyrics are written below the vocal line.

Trscr. 25, GV_PZS_a27_063r, 2.

I

(1)

II

(1)

III

(2) (3) (4)

Trscr. 26, GV_PZS_a27_063v.

①

et be ne dic tus fruc tus ven tus tu i Je

②

et be ne dic tus fruc tus ven tus tu i Je

Trscr. 27, GV_PZS_a27_064r.

④

⑪ Sau cta ⑫ Ma zi ⑬ cta Ma zi a ma ter De - - i

ma - a Sa - -

Sau - cta Ma zi - a Ha - ta De - i o za mo mo - bis

⑭ a a oza mo mo bis pec ca to - zibus ⑮ ⑯ munc et im

mo bis pec ca to zibus

o za mo mo - - bis mo

o za mo mo bis pec ca to zibus et

⑰ ⑱

o - za mo - - zis a - ve Ha zi - [a]

a - ve a ve Ha zi - a

munc et im o - za mor tis a - - - ve

in in a mor tis a - - - mem

Trscr. 28, GV_PZS_a27_064v, 2.

I Ave Ma-ri a gra-ti-a pla-ma Do-minus re-cum et be-ne

II tu im-mu-li e-ri-bus et be-ne dic-tus fructus ven-tis tu - i Je-sus

III

IV muncet im-ho-ra mor-tis mos thae

V A-le Ma-ri a gra-ti-a pla-ma Do-minus re-cum be-ne dic-ta tu

VI im-mu-li e-ri-bus et be-ne dic-tus fructus ven-tis tu - i Je-sus

VII

VIII

(3)

IX

(4)

X

sau da Ha zi i a ma ta de i za no

bus

bus

ma et in ho ra in ho ra ma et in ho ra

I

1 2 3

Sau cta Ma ri - a ma ter Dei o - za pro no - bis pro -

Sau cta Ma ri a Ma - ter De - i o za pro no - bis pec ca to ri bus

Sau eta Ma ri a ma ter De - i o - za pro no bis

II

4 5 6

mune et in ho - za mor - tis in o - za moris mo - stiae

pec ca to ri bus mune et in o - za in ho - za moris moris -

III

7

Ae Maria gratia plena,
 Dominus tecum. Benedicta
 Tu in mulieribus, et
 benedictus fructus ventris
 tui, Jesus.
 Sancta Maria, mater Dei,
 ora pro nobis peccatoribus,
 mune et in hora
 mortis nostrae, Amen

et benedicta tu
et be-ne-dicta tu benedic

(1)

(1) Ave na zi - a gra ti a ple ma Do mi nus te - cum et be-ne

Ave na zi -

Ave na via

(2)

e zi bus et be-ne-dictus fructus ventris

et be-ne-dicta tu im tu - i J - sus

(3)

tia ple ma De mi nus tecum et be-ne-dicta tu im mu ti e zi bus et be-ne-dictus fructus ventris

IV

V

San cta ma ri a ma ter o za pro nobis pec ca to ribus

VI

④ ⑤

San cta Ma ri a ma ter de i o - za

VII

⑥ ⑦ VIII

San ct

Samela Maria
mater Dei
ora pro nobis
nunc et in ora
mortis nostrae
Amen

II

III

IV

V

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Handwritten musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written on five staves. The first staff is marked with a circled 'VI' and a circled '9'. The second staff is marked with a circled '10'. The third staff is marked with a circled '11'. The lyrics are written below the staves.

Lyrics:

o - - - 2a o - - 2a pio - bis pio mo - - bis pecca to - zi bus mune et im ho - za

o - - 2a o - 2a pio mo - - bis pecca to - zi [bus] mune et im ho - za

o - - 2a o - 2a pio mo - - bis pecca to - - - 2a bus

mo - - bis pecca to

Trscr. 32, GV_PZS_a27_068r, 2.

Handwritten musical score for a Latin liturgical text, featuring three systems of staves with vocal parts and basso continuo.

System 1:

- Staff 1 (Soprano):** *de - i o - - ra, pea mo bis peccato zi bus mune et am o - ra*
- Staff 2 (Alto):** *o - ra peccato - zi bus mune et - im ho - im noza*
- Staff 3 (Tenor):** *o - ra peccato - zi bus mune et - im ho - im noza*
- Staff 4 (Basso Continuo):** *o - ra mo pec - cato zi - bus*

System 2:

- Staff 1 (Soprano):** *zi a*
- Staff 2 (Alto):** *ven tis tu i Je sus*
- Staff 3 (Tenor):** *ven tis tu i Je - sus*
- Staff 4 (Basso Continuo):** *ven tis tu i Je sus*

The score includes various musical notations such as clefs, key signatures (one sharp), time signatures (C), and dynamic markings (p, f). Circled numbers 1, 2, and 3 indicate specific measures or sections within the score.

Trscr. 33, GV_PZS_a27_068v.

Handwritten musical score for three systems, labeled I, II, and V. The notation includes staves with notes, rests, and dynamic markings.

System I: Features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

System II: Continues the musical notation from System I, maintaining the same key signature and staff layout.

System V: Includes vocal lines with lyrics. The lyrics are written in Latin and are repeated across the system. The notation includes a treble staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are:
 to - zi bus munc et im ho za an[ho] . za
 no . bis pec ca to zi - bus munc et im ho zo mor tis me -
 no bis pec - ca to - zi - bus munc et - im ho za mor tis

Trscr. 34, GV_PZS_a27_070r.

①

②

③

Trscr. 35, GV_PZS_a27_071r, 1.

IV

Handwritten musical score for system IV. The system consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/4. The tempo/mood marking "PPP" is written above the first staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as "mem" and "[mem]". There are also some handwritten annotations like "a" and "p".

V

Handwritten musical score for system V. The system consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/4. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as "p" and "f". There are also some handwritten annotations like "a" and "p". The system is divided into measures numbered 4, 5, 6, 7, and 8, which are circled and labeled with Roman numerals IV, V, VI, VII, and VIII respectively.

Handwritten musical score for a hymn, featuring four systems of staves (I, II, IV, V) with lyrics in Latin. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "Ma-ter De-i o-zar pro-mo-bis pec-ca-to-zi-bus, zia Ma-ri-q-o-zar pro-mo-bis pec-ca-to-zi-bus. San-cta Ma-ri-a Ma-ter De-i o-zar pro-mo-bis pec-ca-to-zi-bus. Ma-ter De-i o-zar pro-mo-bis pec-ca-to-zi-bus."

System I: First system of staves, measures 1-4. Includes circled numbers 1 and 2 above the staff.

System II: Second system of staves, measures 5-8. Includes circled numbers 3 and 4 above the staff.

System IV: Third system of staves, measures 9-12. Includes circled numbers 5, 6, 7, and 8 above the staff. Lyrics: "Ma-ter De-i o-zar pro-mo-bis pec-ca-to-zi-bus, zia Ma-ri-q-o-zar pro-mo-bis pec-ca-to-zi-bus. San-cta Ma-ri-a Ma-ter De-i o-zar pro-mo-bis pec-ca-to-zi-bus."

System V: Fourth system of staves, measures 13-16. Includes circled number 9 above the staff. Lyrics: "De-i o-zar pro-mo-bis pec-ca-to-zi-bus, zia Ma-ter De-i o-zar pro-mo-bis pec-ca-to-zi-bus. Ma-ter De-i o-zar pro-mo-bis pec-ca-to-zi-bus."

Trscr.36, GV_PZS_a28_071v, 1.

Handwritten musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is divided into two systems, labeled VI and VII.

System VI:

- Vocal Line (Soprano):** The lyrics are "ma - ta Dei aza mo mo bis" and "Sancta Maria a ter Dei o za mo mo bis". The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).
- Instrumental Line (Lute):** The notation is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes a 3/4 time signature and various rhythmic values.

System VII:

- Vocal Line (Soprano):** The melody continues in the same treble clef and key signature.
- Instrumental Line (Lute):** The notation continues in the same treble clef and key signature, featuring a 3/4 time signature and various rhythmic values.

Trscr. 36, GV_PZS_a28_071v, 2.

Handwritten musical score for a hymn, featuring four systems of staves (I, IV, V, VI) and numbered measures (1-7). The lyrics are in Latin, and the notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and accidentals.

System I: Measures 1-3. Lyrics: "San cta Ma a - ve Ka zi - a Mater Dei ora pro no bis".

System IV: Measures 1-3. Lyrics: "San cta Ma Ka zi a Mater Dei [o] ra pro no bis pec ca to zi".

System V: Measures 1-3. Lyrics: "zi a Mater ma ter De i - o - ra pro no bis De -- i o zu no bis pec ca to zi o ra pro no - bis".

System VI: Measures 1-3. Lyrics: "zi a Mater De - i o - ra pro no - bis De i o za pro no bis pec ca to zi bus o za pro mo".

System VII: Measures 1-3. Lyrics: "zi a Mater De - i o - ra pro no - bis De i o za pro no bis pec ca to zi bus o za pro mo".

I

① A - ve - gra ti a pa ma te cum be me dic ta
 ve ha zi - do mi mus te cum et be me
 A Ha zi a - gra ti a pa ma Do mi mus te cum be me dic ta
 A - - - ve ha zi - a

II

② tu im mu li e - zi bus et be me dic tus ge nus ven ti cis tu - i Je sus
 di cta tu
 tu im mu li e - zi bus et be me dic tus ge nus ven ti cis tu - i Je sus
 A - - - ve ha

Trscr. 38, GV_PZS_a28_072v, 1.

Handwritten musical score for a liturgical text, featuring three systems of staves (III, IV, and V) with vocal lines and lyrics. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

System III:

- Staff 1 (Soprano): *San cta Ma ri a Ma ter De i o za pro me bis mune*
- Staff 2 (Alto): *san cta Ma ri a Ma ter De i o za pro me bis pe cca to ri bus*
- Staff 3 (Tenor): *za mo*

System IV:

- Staff 1 (Soprano): *et im ho za mortis mune et im ho za mo shae*
- Staff 2 (Alto): *mune et im ho za mortis o za mune tis mo shae*
- Staff 3 (Tenor): *mo bis oia peccato peccato ri bus o za*

System V:

- Staff 1 (Soprano): *oia pro me bis*

Trscr. 38, GV_PZS_a28_072v, 2.

Handwritten musical score for voice and piano, featuring Latin lyrics. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system is marked with a circled 'V' and the second with a circled 'VI'.

System V (Measures 9-11):

- Staff 1 (Soprano):** Measures 9, 10, and 11. Lyrics: A - - ve Na zi a gra tia pœ
- Staff 2 (Alto):** Measures 9, 10, and 11. Lyrics: A ve Na - a gra tia pœ ma do mi nus
- Staff 3 (Tenor):** Measures 9, 10, and 11. Lyrics: A ve Na - a gra tia pœ ma do mi nus
- Staff 4 (Bass):** Measures 9, 10, and 11. Lyrics: A - ve Na zi a gra tia pœ ma do - mi nus te cum et be ne dic ta

System VI (Measures 12-14):

- Staff 1 (Soprano):** Measures 12, 13, and 14. Lyrics: et be ne dic tus factus ven tus
- Staff 2 (Alto):** Measures 12, 13, and 14. Lyrics: te cum do do mi nus te cum et be ne dic tus factus ven tus
- Staff 3 (Tenor):** Measures 12, 13, and 14. Lyrics: te cum do do mi nus te cum et be ne dic tus factus ven tus
- Staff 4 (Bass):** Measures 12, 13, and 14. Lyrics: tu in mu li e zi bus

Trscr. 38, GV_PZS_a28_072v, 3.

Frammenti relativi all'armonizzazione della Scala al contralto (sistemi primo, secondo, quarto e sesto)

I

①

②

sa-ue cba Ka zi a oia mo mo-bis o-za

a-ve Ka-zi a

Sau cha Ka zi a Hater Dei oia pio nobis pecca ti zi bus

II

③

IV

VI

④

⑤

Frammenti relativi all'armonizzazione della Scala al basso (sistemi terzo, quinto, settimo-decimo e dodicesimo)

Handwritten musical score for basso continuo, showing systems III, V, VII, and VIII. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with figured bass notation in the bass line. System III is marked with a circled 'III' and a circled '6' above the first measure. System V is marked with a circled 'V' and a circled '4' above the first measure. System VII is marked with a circled 'VII' and a circled '8' above the first measure. System VIII is marked with a circled 'VIII' and a circled '9' above the first measure. The lyrics 'gza ti a ple ma Do mi' are written under the Tenor line in system VIII.

Trscr. 39, GV_PZS_a28_073r, 2.

Handwritten musical score on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and notes. Circled numbers 10, 11, 12, and 13 are placed above the staves. Circled letters 'IX' and 'X' are placed to the left of the staves. The lyrics "ti a gle ma" and "Do mi nus" are written below the staves.

System 1 (Staves 1-5):

- Staff 1: Circled number 10 above the staff.
- Staff 2: Circled letter 'IX' to the left of the staff.
- Staff 3: Circled letter 'X' to the left of the staff.
- Staff 4: Circled letter 'X' to the left of the staff.
- Staff 5: Circled number 11 above the staff.

System 2 (Staves 6-10):

- Staff 6: Circled number 12 above the staff.
- Staff 7: Circled letter 'XII' to the left of the staff.
- Staff 8: Circled number 13 above the staff.
- Staff 9: Circled number 13 above the staff.
- Staff 10: Circled number 13 above the staff.

Lyrics: "ti a gle ma" and "Do mi nus".

Trscr. 39, GV_PZS_a28_073r, 3.

Frammenti relativi all'armonizzazione della Scala al soprano (sistema undicesimo)

Handwritten musical notation on a system of four staves. The notation is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The system is marked with a circled '13' above the first staff and a circled 'x1' to the left of the second staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Trscr. 39, GV_PZS_a28_073r, 4.

I

(1)

II

(2)

III

(3)

IV

V

Ag - ve mon - agra a fia, pcema do minus te cum et bene

(4)

VI

(5)

Ma ter
San cta Ma ri a o - za pro nobis pec ca to ri bus

VII

San cta Ma ri a o za pro nobis pec ca to ri bus

VIII

(6)

(IX)

San - cta Ma ri a o - za pro no bis pec ca to ri bus
o za pro no bis pec ca to ri bus
o za pro no bis

(X)

Trscr. 40, GV_PZS_a28_073v, 2.

4.9 Commento

GV_PZS_a02_003r

Dimensioni: 394x267 mm.

ASS: 33,8 cm.

Tipologia di carta: α .

Descrizione: prima facciata del bifolio del fascicolo 02. Sul margine sinistro, in alto e in basso sono visibili i segni di una rilegatura. In alto a matita è riportata l'indicazione del fascicolo «2° f.». In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «3». I primi quattro pentagrammi risultano allungati a mano nel margine destro. Pagina scritta nell'interezza dei suoi 20 pentagrammi con inchiostro nero. Carta dal colore chiaro, ingiallito però sul margine superiore e inferiore. Presenta una piega sul bordo in alto a destra, probabilmente una piega d'uso.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in cinque sistemi di quattro pentagrammi con le quattro chiavi (soprano, contralto, tenore e basso) per le quattro voci. Presente l'indicazione metrica all'inizio del primo sistema. I primi due sistemi, di sedici battute totali, sono da leggersi in continuità e riguardano l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso. Il secondo e il terzo sistema, per un totale di quindici, sono anch'essi da leggersi in continuità e riguardano l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto. Il quinto sistema contiene la Coda. La pagina contiene la preghiera dell'*Ave Maria* intonata una sola volta con la Scala enigmatica in Do esposta prima dal basso e poi dal contralto, più una Coda sulle parole «Ave Maria» per le voci di soprano e contralto, sulla parola «Ave» per il tenore e sulla parola «Amen» per il basso. Il ductus è pulito e regolare. Sono presenti indicazioni di articolazione come legature di portamento, accenti e segni di respiro. La stesura è verosimilmente definitiva.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a02_004v

Dimensioni: 394x267 mm.

ASS: 33,8 cm.

Tipologia di carta: α .

Descrizione: quarta facciata del bifolio del fascicolo 02. Sul margine destro, in alto e in basso sono visibili i segni di una rilegatura. Pagina scritta su 14 pentagrammi su 30 totali con inchiostro nero. Carta dal colore chiaro, ingiallito però sul margine superiore e inferiore. Piega sul bordo in alto a sinistra, corrispondente con la piega di a02_003r.

Tipologia di annotazione: abbozzo in particella.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in sette sistemi di due pentagrammi. Tra un sistema e l'altro un pentagramma è lasciato libero. I primi tre sistemi, per un totale di sedici, sono da leggersi in continuità e riguardano l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso. Il terzo, quarto e quinto sistema, per un totale di quindici battute, sono da leggersi in continuità e riguardano l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto. Il sesto sistema, di sette battute, contiene la Coda. Non è presente testo verbale e non sono presenti indicazioni di dinamica. È presente l'indicazione metrica al pentagramma superiore del primo sistema. Non sono presenti le chiavi musicali, fatta eccezione per quella di violino al primo pentagramma del primo sistema.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a03_005r

Dimensioni: 172x270 mm.

ASS: 15 cm.

Tipologia di carta: β_1 .

Descrizione: prima facciata del bifolio del fascicolo 03. In alto a matita è riportata l'indicazione del fascicolo «3° f.» In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «5». In alto a sinistra è visibile il timbro a impressione della cartiera produttrice. Solo 5 dei 9 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. I pentagrammi del primo sistema sono stati allungati a mano sul margine destro. Sul margine superiore del foglio inoltre sono presenti dei segni a matita che sembrano ricalcare un difetto del foglio. Sotto l'ultimo pentagramma della pagina è visibile un taglio operato sul foglio originario. La carta è molto spessa e di colore chiaro. Sul margine destro, in basso, è visibile una macchia abbastanza estesa.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura, incompleto.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. Il primo sistema, di otto battute, presenta l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso nel moto ascendente. Le altre voci sono scritte per intero. Presenza del testo verbale. Nel secondo sistema di otto battute, è annotata la sola voce del soprano, con relativo testo verbale. Sono assenti le linee di contralto, tenore e basso. La Scala in Do è esposta dal basso soltanto nel primo sistema nel moto ascendente. Il primo sistema inoltre presenta anche il *si^b* in armatura di chiave, il che potrebbe significare che forse la pagina era stata originariamente predisposta per l'esposizione della Scala al Fa. La pagina si presenta senza correzioni o cancellature. È una possibile stesura in pulito, seppur incompleta.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a04_007r

Dimensioni: 200x269 mm.

ASS: 16,7 cm.

Tipologia di carta: β_2 .

Descrizione: prima facciata del bifolio del fascicolo 04. In alto a matita è riportata l'indicazione del fascicolo «4° f.». In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «7». La pagina non è occupata nella totalità dei suoi 10 pentagrammi, ma soltanto nei pentagrammi quattro, sei, otto e nove. Il testo è vergato con inchiostro nero. È visibile una piega, probabilmente d'uso, in alto a destra, e, in alto a sinistra, il timbro a impressione della cartiera produttrice. Sotto l'ultimo pentagramma della pagina è visibile un taglio operato sul foglio originario. Il colore della carta è chiaro, salvo alcune piccole macchie che virano verso il colore rosso, ma più scuro di quella del terzo fascicolo, nonostante i fogli siano stati prodotti dalla stessa cartiera; questo depone a favore della ipotesi che i due fascicoli siano stati conservati in luoghi diversi per diverso tempo.

Tipologia di annotazione: annotazione monolineare.

Contenuto: la parte centrale del foglio è occupata da sedici battute che riportano la Scala enigmatica in Do notata alla chiave di basso con le parole «Ave Maria». Nella parte inferiore del foglio troviamo tre battute scritte con un inchiostro nero, più scuro di quello usato per la Scala, su due pentagrammi, uno in chiave di contralto e uno in chiave di basso, con il *si^b* in chiave, seguite da altre tre battute scritte

probabilmente successivamente con un diverso inchiostro più chiaro. Le annotazioni di questi due ultimi pentagrammi non si riferiscono all'*Ave Maria*,⁹⁰ perciò non vengono riportate nella trascrizione.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a04_007v

Dimensioni: 200x269 mm.

ASS: 16,7 cm.

Tipologia di carta: β_2 .

Descrizione: Facciata interna del bifolio del fascicolo 04. In alto a destra è visibile il retro del timbro a impressione della cartiera produttrice. La pagina è scritta nella quasi totalità dei suoi 10 pentagrammi con inchiostro nero; sotto ciascun sistema è lasciato un pentagramma vuoto. Presenta una piega, probabilmente d'suo, in alto a sinistra. La carta è di colore chiaro ed è visibile una piccola macchia di inchiostro sul margine inferiore.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. I due sistemi, per un totale di sedici battute, sono da leggersi in continuità. Contengono l'esposizione completa della Scala enigmatica in Do al basso e armonizzata a quattro voci. Sono impiegate le chiavi antiche. Il ductus è pulito e regolare. Si tratta di una possibile stesura in pulito. Un'unica correzione è stata effettuata in seguito alla raschiatura dell'inchiostro, probabilmente apportata per non compromettere la pulizia e la leggibilità della pagina.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

⁹⁰ Informazione ricavata dall'osservazione diretta della pagina.

GV_PZS_a04_008r

Dimensioni: 200x269 mm.

ASS: 16,7 cm.

Tipologia di carta: β_2 .

Descrizione: Terza facciata del bifolio del fascicolo 04. In alto a sinistra è visibile il timbro della cartiera produttrice. In basso a destra a matita è riportato il numero della pagina «7». La pagina è occupata per 8 dei suoi 10 pentagrammi, vergati con inchiostro nero; sotto ciascun sistema è lasciato un pentagramma. In corrispondenza del secondo sistema è visibile un cartiglio applicato sopra la pagina originaria. Dal margine in basso a destra compare un bordo rosso: probabilmente è il residuo del materiale utilizzato per applicare la nuova porzione, verosimilmente ceralacca. La carta è di colore chiaro e non presenta macchie. Sulla pagina sono presenti inchiostri di due colori diversi: nero, prevalente, e blu, utilizzato per alcune correzioni.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. I due sistemi, per un totale di diciassette battute, sono da leggersi in continuità. Contengo l'esposizione completa della Scala enigmatica in Do al contralto e armonizzata a quattro voci, più la prima battuta della coda. Utilizzo delle chiavi antiche, scritte solo al primo sistema.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a04_008v

Dimensioni: 200x269 mm.

ASS: 16,7 cm.

Tipologia di carta: β_2 .

Descrizione: ultima facciata del bifolio del fascicolo 04. In alto a destra è visibile il retro del timbro a impressione della cartiera produttrice. Solo 4 dei pentagrammi totali sulla pagina sono stati vergati dal compositore nella metà inferiore del foglio con inchiostro nero. La carta è di colore chiaro, presenta alcune macchie, probabilmente in corrispondenza dei punti dove è stata usata la colla per sovrapporre il nuovo frammento di pagina del suo *recto*.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: la pagina è annotata nella parte inferiore con cinque battute distribuite su un sistema di quattro pentagrammi. Riportano la conclusione della Coda sulla parola «Amen». La scrittura è a quattro voci. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a05_009r

Dimensioni: 200x269 mm.

ASS: 16,7 cm.

Tipologia di carta: β_2 .

Descrizione: prima facciata del bifolio del fascicolo 05. In alto a destra a matita è riportata l'indicazione del fascicolo «5° f.». In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «9», reso poco visibile dalla presenza di una macchia. In alto a sinistra è visibile il timbro a impressione della cartiera produttrice. La pagina è occupata soltanto per 2 dei 10 pentagrammi totali, precisamente ai pentagrammi quattro e sei, vergati con inchiostro nero. Sotto l'ultimo pentagramma della pagina è visibile un taglio operato sul foglio originario, in modo simile a quanto accaduto per il precedente fascicolo 04. La carta è abbastanza spessa e di colore chiaro, salvo alcune piccole macchie che virano verso il colore rosso.

Tipologia di annotazione: annotazione monolineare.

Contenuto: la parte centrale del foglio è occupata da sedici battute che riportano la Scala enigmatica in Fa notata alla chiave di soprano e scritta su due pentagrammi. Presenti il *si*♭ in chiave e l'indicazione metrica. È assente il testo verbale.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a05_009v

Dimensioni: 200x269 mm.

ASS: 16,7 cm.

Tipologia di carta: β_2 .

Descrizione: seconda facciata del bifolio del fascicolo 05. In alto a destra è visibile il retro del timbro a impressione della cartiera produttrice. La pagina è scritta co inchiostro nella quasi totalità dei suoi 10 pentagrammi; sotto ciascun sistema è lasciato un pentagramma vuoto. I pentagrammi del primo sistema

sono stati allungati a mano sul margine destro. La carta è di colore chiaro, abbastanza spessa, e non presenta macchie.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. I due sistemi, per un totale di sedici battute, sono da leggersi in continuità. Contengo l'esposizione completa della Scala enigmatica in Fa al soprano e armonizzata a quattro voci. Presenza del *si*^b in armatura di chiave. Sono utilizzate le chiavi antiche. È presenza il testo verbale completo sottoposto a tutte le voci. Analogamente al fascicolo a04, l'assetto delle pagine di a05 è pulito e ordinato. La correzione più estesa è stata effettuata in seguito alla raschiatura dell'inchiostro, probabilmente apportata per non compromettere la pulizia e la leggibilità della pagina.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a05_010r

Dimensioni: 200x269 mm.

ASS: 16,7 cm.

Tipologia di carta: β_2 .

Descrizione: terza facciata del bifolio del fascicolo 05. In alto a sinistra è visibile il timbro della cartiera produttrice. In basso a destra a matita è riportato il numero della pagina «10». La pagina è scritta nella quasi totalità dei suoi 10 pentagrammi; sotto ciascun sistema è lasciato un pentagramma. I pentagrammi del secondo sistema sono stati allungati a mano sul margine destro. La carta è di colore chiaro, abbastanza spessa, e non presenta particolari macchie, tranne una di inchiostro in basso a destra, in corrispondenza del nono pentagramma. Sulla pagina sono presenti due inchiostri diversi: il nero, per la quasi totalità del testo musicale, e il blu, limitato solo ad una correzione alla linea vocale del soprano a b. 6 del primo sistema.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. I due sistemi, per un totale di diciassette battute, sono da leggersi in continuità. Contengo l'esposizione completa della Scala enigmatica in Fa al tenore e armonizzata a quattro voci, più la prima battuta della coda. È presenza il *si*^b in armatura di chiave. Sono utilizzate le chiavi antiche. Il testo verbale è completo e sottoposto a tutte le voci.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a05_010v

Dimensioni: 200x269 mm.

ASS: 16,7 cm.

Tipologia di carta: β_2 .

Descrizione: ultima facciata del bifolio del fascicolo 05. In alto a destra è visibile il retro del timbro a impressione della cartiera produttrice. La pagina è occupata soltanto per quattro pentagrammi nella metà inferiore del foglio, vergati con inchiostro nero. Cinque pentagrammi sopra e uno sotto vengono lasciati vuoti. La pagina è di colore chiaro, abbastanza spessa, e non presenta macchie.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: la pagina è annotata nella parte inferiore con tre battute distribuite su un sistema di quattro pentagrammi. Riportano la conclusione della Coda sulla parola «Amen». La scrittura è a quattro voci. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a06_011r

Dimensioni:⁹¹ 237x321 mm.

Dimensioni del singolo frammento:

B – 151x100x170x113 mm.

C – 200x124x176x100 mm.

D – 120x140x150x130 mm.

ASS:⁹² 20,3 cm.

Altezza dei singoli frammenti:

B – 8,5 cm.

C – 9,4 cm.

D – 11,3 cm.

Tipologia di carta: γ_1 .

Descrizione: Pagina strappata in quattro frammenti, di cui uno disperso. I tre superstiti sono riuniti e conservati in una piccola busta bianca. Nella digitalizzazione i frammenti di a06_011r sono ordinati

⁹¹ Le dimensioni si riferiscono al foglio nella sua interezza e non ad ogni singolo frammento.

⁹² Poiché la misurazione è stata effettuata accostando i tre frammenti superstiti, la misura ricostruita del foglio potrebbe difettare di qualche millimetro.

secondo l'orientamento di Fig. 46 Per identificare i quattro quadranti di cui era composta la pagina manoscritta chiameremo A il quadrante superiore sinistro, mancante, B il quadrante superiore destro, C il quadrante inferiore sinistro e D il quadrante inferiore destro. Nella trascrizione è stato ricreato quello che doveva essere l'ordine originario, ricostruito in Fig. 47.

Il frammento corrispondente al quadrante B presenta tracce di restauro sul margine destro e in alto a destra a matita l'indicazione del fascicolo «6° f.». In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «11», presente anche sul bordo in basso a sinistra del frammento del quadrante C e sul bordo in basso a destra del frammento del quadrante D. I pentagrammi del quadrante D sono stati allungati a mano sul margine destro.

Tipologia di annotazione: abbozzo parziale.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. Possiamo dedurre, dai frammenti presenti, che i due sistemi, per un totale di ventidue battute, fossero da leggere in continuità. Probabilmente si tratta dell'abbozzo del *Sancta Maria*, con la Scala esposta in Fa dal soprano, più una Coda di sei battute. Sono presenti le indicazioni di dinamica. È presente il testo verbale sottoposto a tutte le voci.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra giugno e ottobre 1897, fase di rielaborazione tra la versione Gallignani e la versione definitiva.

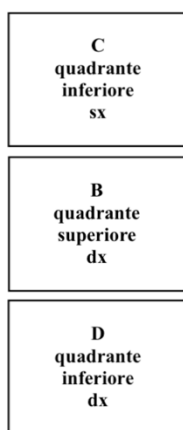


Fig. 46, GV_PZS_a06_011r come si presenta nella digitalizzazione.

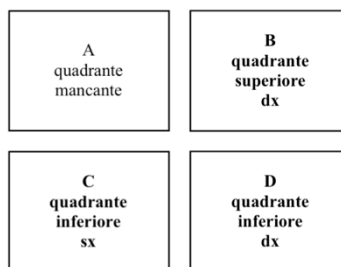


Fig. 47, GV_PZS_a06_011r come doveva presentarsi prima dello strappo.

GV_PZS_a07_012v

Dimensioni: 240x330 mm.

ASS: 20,1 cm.

Tipologia di carta: γ.

Descrizione: seconda facciata del primo bifolio del fascicolo 07. La pagina è scritta con inchiostro nero nella quasi totalità dei suoi 10 pentagrammi; è lasciato un pentagramma vuoto sopra il primo sistema e uno vuoto tra i due sistemi. La carta è di colore chiaro, abbastanza spessa e presenta macchie tendenti al rosso sul margine destro del bifolio, corrispondenti ai segni della colla utilizzata per unire i due bifoli che compongono il fascicolo. In basso, sul margine sinistro, è presente una macchia d'inchiostro.

Tipologia di abbozzo: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. I due sistemi, per un totale di sedici battute, sono da leggersi in continuità. Contengono l'esposizione completa della Scala enigmatica in Do al basso e armonizzata a quattro voci. Sono utilizzate le chiavi antiche. Il ductus è pulito e regolare. Si tratta di una possibile stesura in pulito. Sopra al rigo del soprano, in corrispondenza delle bb. 4 e 5 del primo sistema, sono riportate delle annotazioni relative all'armonizzazione e alla correzione probabilmente di quelle stesse battute. È presente il testo verbale completo sottoposto a tutte le voci. Sulla pagina sono presenti segni e indicazioni di dinamica. È verosimilmente uno stadio avanzato della composizione.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a07_013r

Dimensioni: 240x330 mm.

ASS: 20,1 cm.

Tipologia di carta: γ.

Descrizione: prima facciata del bifolio inserito all'interno del precedente. In basso a destra a matita è riportato il numero della pagina «13». La pagina è scritta con inchiostro nero nella quasi totalità dei suoi 10 pentagrammi; è lasciato un pentagramma vuoto sopra il primo sistema e uno vuoto tra i due sistemi. La carta è di colore chiaro, abbastanza spessa e presenta macchie tendenti al rosso sul margine sinistro del bifolio, in corrispondenza degli stessi segni di colla descritti per il foglio precedente. In basso, sul margine destro, è presente una macchia d'inchiostro. Sull'angolo destro in basso è visibile una piccola piega, probabilmente d'uso.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. I due sistemi, per un totale di sedici battute, sono da leggersi in continuità. Contengono l'esposizione completa della Scala enigmatica in Do al contralto armonizzata a quattro voci. Non sono presenti alterazioni in chiave. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se è annotata solo la chiave di contralto al secondo pentagramma del primo sistema. È presente il testo verbale completo e sottoposto a tutte le voci. Sono presenti le indicazioni di dinamica.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a07_013v

Dimensioni: 240x330 mm.

ASS: 20,1 cm.

Tipologia di carta: γ.

Descrizione: seconda facciata del precedente bifolio e quarta facciata del fascicolo 07. La pagina è scritta con inchiostro nero nella quasi totalità dei suoi 10 pentagrammi; è lasciato un pentagramma vuoto sopra il primo sistema e uno vuoto tra i due sistemi. La carta è di colore chiaro, abbastanza spessa, e presenta una macchia di inchiostro nero nella piegatura del foglio. Sul margine sinistro è presente una macchina bianca.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. I due sistemi, per un totale di sedici battute, sono da leggersi in continuità. Contengono l'esposizione completa della Scala enigmatica in Fa al tenore armonizzata a quattro voci. Non sono presenti alterazioni in chiave. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se è annotata soltanto la chiave di tenore al terzo pentagramma del primo sistema. Sono presenti le indicazioni di dinamica. È presente il testo verbale completo e sottoposto a tutte le voci.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a07_014r

Dimensioni: 240x330 mm.

ASS: 20,1 cm.

Tipologia di carta: γ_2 .

Descrizione: *recto* del foglio singolo inserito e quinta facciata del fascicolo 07. In basso a destra a matita è riportato il numero della pagina «14». La pagina è scritta con inchiostro nero nella quasi totalità dei suoi 10 pentagrammi; è lasciato un pentagramma vuoto sopra il primo sistema e uno vuoto tra i due sistemi. I pentagrammi del secondo sistema sono stati allungati a mano sul margine destro. Il foglio presenta il bordo superiore non liscio, a differenza delle altre pagine del fascicolo. Probabilmente è stato ricavato da un foglio di dimensioni maggiori mediante un taglio e poi incollato al bifolio, come suggerisce la linea sul margine sinistro, in fondo alla quale si vede anche un frammento di accollatura che doveva appartenere alla pagina originaria tagliata. La carta è di colore chiaro, abbastanza spessa, e presenta una macchia di inchiostro nero nella piegatura del bifolio.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. I due sistemi, per un totale di ventidue battute, sono da leggersi in continuità. Contengono l'esposizione completa della Scala enigmatica in Fa al soprano armonizzata a quattro voci, più la Coda sulle parole dell'«Amen». Non sono presenti alterazioni in chiave. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Tra il primo e il secondo sistema, sul pentagramma libero, troviamo, in corrispondenza della linea melodica del basso, cinque battute riscritte, probabilmente una correzione della linea principale. È presente il testo verbale sottoposto a tutte le voci.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a11_028r

Dimensioni: 220x178 mm.

ASS:⁹³ 4 cm.

Tipologia di carta: δ .

Descrizione: Foglio non rastrato, in origine piegato a metà, come si può dedurre dal segno visibile al centro della pagina. In alto a destra a matita è riportata l'indicazione del fascicolo «11° f.». In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «28». Il colore della carta è bianco e non sono presenti macchie, soltanto i bordi si presentano ingialliti, probabilmente a causa delle condizioni di conservazione. La pagina presenta una filigrana, riprodotta in Fig. 48. Non è stato però possibile risalire alla cartiera produttrice.

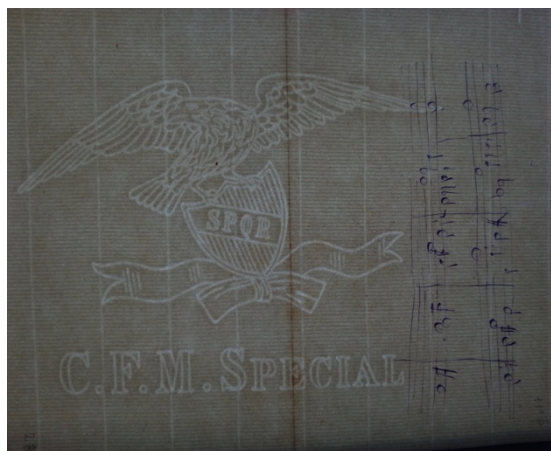


Fig. 48, filigrana di GV_PZS_a11_028r.

Tipologia di annotazione: schizzo preliminare.

Contenuto: a pagina è annotata soltanto nella metà superiore del foglio, dove troviamo cinque battute organizzate in un unico sistema di due pentagrammi, scritti a mano con inchiostro blu. Corrispondono alle prime cinque battute della Scala enigmatica esposta in Do al basso armonizzata a quattro voci. Mancano le chiavi, l'indicazione metrica e il testo verbale.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

⁹³ La misurazione potrebbe non essere perfetta poiché i pentagrammi sul foglio sono scritti a mano.

GV_PZS_a12_029r

Dimensioni: 112x178 mm.

ASS:⁹⁴ 7,5 cm.

Tipologia di carta: ε.

Descrizione: Foglio non rastrato, probabilmente ricavato da uno di dimensioni maggiori mediante un taglio. In alto a destra a matita è riportata l'indicazione del fascicolo «12° f.». In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «29». La pagina è occupata per la sua interezza da un sistema di quattro pentagrammi, scritti a mano con inchiostro blu. La carta è ingiallita e presenta molte macchie, probabilmente dovute alle condizioni in cui il foglio è stato conservato. La pagina presenta una filigrana, riportata in Fig. 49. Non è stato però possibile risalire alla cartiera produttrice.

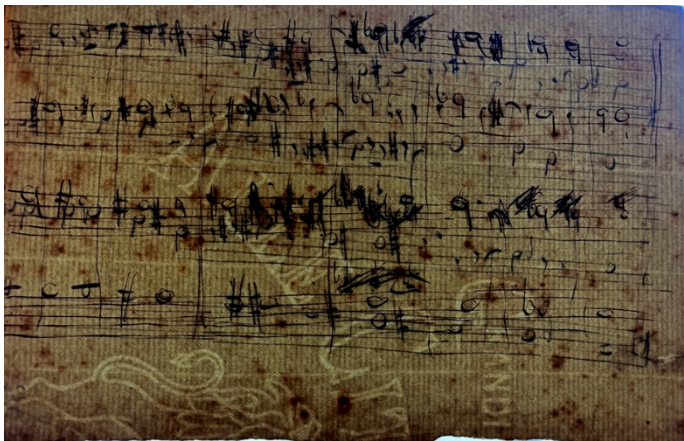


Fig. 49, filigrana di GV_PZS_a12_029r e 029v.

Tipologia di annotazione: schizzo preliminare.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta annotato su un sistema di quattro pentagrammi. Il sistema, di nove battute, contiene l'esposizione del moto ascendente della Scala in Do al basso. Manca l'indicazione del metro. Troviamo la chiave di soprano per il primo pentagramma e la chiave di basso per l'ultimo. Sono assenti le chiavi per i pentagrammi interni, ma possiamo supporre siano rispettivamente di contralto e di tenore. È assente il testo verbale.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, precedente al 6 marzo 1889.

⁹⁴ La misurazione potrebbe non essere precisa poiché i pentagrammi sul foglio sono stati tracciati a mano.

GV_PZS_a12_029v

Dimensioni: 112x178 mm.

ASS:⁹⁵ 7,5 cm.

Tipologia di carta: ε.

Descrizione: *verso* del foglio precedente. La pagina è occupata per la sua interezza da un sistema di quattro pentagrammi, scritti a mano con inchiostro blu e inchiostro nero. La carta è ingiallita e presenta alcune macchie, probabilmente dovute alle condizioni in cui il foglio è stato conservato.

Tipologia di annotazione: schizzo preliminare.

Contenuto: il materiale sulla pagina si presenta su un sistema di quattro pentagrammi e di sette battute, che contiene l'esposizione del moto discendente della Scala in Do al basso. Mancano l'indicazione del metro, le chiavi per tutte le voci e il testo verbale. Sulla pagina troviamo due inchiostri differenti: blu, l'inchiostro prevalente e probabilmente più antico col quale sono stati realizzati il primo strato di scrittura e le prime varianti, e un secondo inchiostro nero, cronologicamente successivo, col quale sono state fatte ulteriori varianti.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, precedente al 6 marzo 1889.

GV_PZS_a25_059r

Dimensioni: 351x269 mm.

ASS: 31,8 cm.

Tipologia di carta: η₁.

Descrizione: prima facciata del bifolio del fascicolo 25. In alto a destra a matita è riportata l'indicazione del fascicolo «25° f.». In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «59». In alto a sinistra è visibile il timbro a impressione della cartiera produttrice. La pagina è occupata per 17 pentagrammi dei 18 totali, vergati con inchiostro nero. La carta è di colore chiaro e presenta alcune macchie di inchiostro in corrispondenza delle correzioni.

Tipologia di annotazione: schizzo preliminare.

Contenuto: la maggior parte della superficie della pagina è occupata da un abbozzo de *Laudi alla Vergine Maria*,⁹⁶ che non viene riportato nella trascrizione. Solo nel secondo sistema troviamo un breve

⁹⁵ La misurazione potrebbe non essere perfetta poiché i pentagrammi sul foglio sono tracciati a mano.

⁹⁶ Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

schizzo di otto battute relative all'*Ave Maria su Scala enigmatica*, più precisamente al frammento di Scala *si₃-do₄-re₄-mi₄-fa₄-mi₄* esposta in Fa dal soprano. Osservando la pagina e soprattutto la linea del soprano, vediamo come questo frammento sia stato scritto sopra materiale delle *Laudi*. Infatti, si vedono chiaramente note cancellate, sulle quali si legge il nuovo strato di scrittura.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a25_060v

Dimensioni: 351x269 mm.

ASS: 31,8 cm.

Tipologia di carta: η₁.

Descrizione: quarta facciata del bifolio del fascicolo 25. La pagina è occupata per 15 pentagrammi dei 18 totali, vergati con inchiostro nero. La carta è di colore chiaro e non presenta particolari macchie.

Tipologia di annotazione: schizzo preliminare.

Contenuto: Come per a25_059r, la maggior parte della superficie della pagina è occupata da materiale relativo a *Laudi alla Vergine Maria*,⁹⁷ che quindi non viene riportato nella trascrizione. Solo nel terzo e nel quarto sistema, girando la pagina di 360°, leggiamo due schizzi di otto battute ciascuno relativi all'*Ave Maria su Scala enigmatica*, più precisamente all'esposizione della Scala in Fa al tenore nel moto ascendente. A differenza della pagina precedente, in a25_060v gli schizzi relativi all'*Ave Maria* sono stati annotati in una parte di foglio lasciata libero dalla precedente composizione.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

⁹⁷ Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

GV_PZS_a26_061r

Dimensioni: 398x266 mm.

ASS: 34 cm.

Tipologia di carta: ζ.

Descrizione: prima facciata del bifolio del fascicolo 26. In alto a destra a matita è riportata l'indicazione del fascicolo «26° f.». In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «61». La pagina è occupata per 28 pentagrammi dei 32 totali, più un pentagramma annotato a mano nel margine inferiore a destra della pagina. Il testo è vergato con inchiostro nero. La carta è abbastanza spessa e di colore chiaro e non presenta macchie, ma solamente i bordi leggermente ingialliti, probabilmente dovuti alle condizioni di conservazione e al tempo. Sul margine inferiore, a sinistra, è visibile il segno di una piega d'uso.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: il materiale sulla pagina è suddiviso in otto sistemi di quattro pentagrammi e un sistema di due pentagrammi. Il primo sistema, di sette battute, vede la Scala in Fa esposta dal tenore nel moto ascendente. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale sottoposto a tutte le voci ad esclusione del tenore. Sono presenti molte correzioni. Il secondo sistema, di otto battute, vede il moto ascendente della Scala esposta dal tenore con poche correzioni nella linea melodica di basso e contralto. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale sottoposto a tutte le voci ad esclusione del tenore. Il terzo sistema, di otto battute, è ancora una volta un tentativo di armonizzazione della Scala esposta dal tenore nel moto ascendente. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale sottoposto al basso e all'incipit del contralto. Il quarto sistema, di otto battute, riporta un'armonizzazione della Scala in Fa esposta dal soprano nel moto ascendente. Sono utilizzate le chiavi antiche. Sono presenti alcune correzioni. Il testo verbale è sottoposto solamente al contralto. Il quinto e il sesto sistema, per un totale di otto battute, sono scritti quasi in continuità: le prime quattro battute sono dedicate all'armonizzazione di un frammento di Scala esposta dal soprano, precisamente nell'intervallo *la₃-si₃-do#₄-re#₄*. È presente il testo verbale sottoposto al contralto e al tenore. Le altre quattro battute sono scritte un pentagramma più in alto e riportano lo stesso frammento di Scala esposto dal soprano. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale sottoposto al contralto e in parte al tenore. Il settimo e ottavo sistema, per un totale di nove battute, si presentano in un modo analogo ai precedenti due sistemi: le prime quattro battute vedono l'armonizzazione del frammento *mi₄-fa₄-fa₄-mi₄* della Scala esposta dal soprano. Il basso è annotato solo per le prime tre battute. È presente il testo verbale sottoposto al contralto e al tenore. Le successive cinque

battute sono scritte un pentagramma più in alto e vedono l'armonizzazione del frammento di Scala *la₃-si₃-do#₃-re#₃-mi₃* esposto dal soprano. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È assente il testo verbale. Gli ultimi tre pentagrammi della pagina sono occupati da un ulteriore sistema che non presenta materiale relativo all'*Ave Maria*,⁹⁸ e perciò non viene riportato nella trascrizione. Anche il frammento di pentagramma scritto sul margine inferiore della pagina non presenta materiale relativo all'*Ave Maria*, e quindi non viene riportato nella trascrizione.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra giugno e ottobre 1897, fase di rielaborazione tra la versione Gallignani e la versione definitiva.

GV_PZS_a26_061v

Dimensioni: 398x266 mm.

ASS: 34 cm.

Tipologia di carta: ζ.

Descrizione: seconda facciata del bifolio del fascicolo 26. 17 dei 32 sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. La carta è di colore chiaro e non presenta macchie particolari, fatta eccezione per una macchia tendente al rosso nella metà inferiore del foglio e per i bordi leggermente ingialliti, probabilmente dovuti alle condizioni di conservazione. I pentagrammi 25 e 26 sono allungati a mano sul margine destro, anche se si presentano vuoti.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in cinque sistemi di quattro pentagrammi. Il primo sistema, di sette battute, vede l'armonizzazione della Scala esposta in Fa al tenore nella prima parte del moto ascendente. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Il testo verbale è sottoposto alla linea del basso e all'incipit di contralto e soprano. Il secondo sistema, di otto battute, vede l'armonizzazione della Scala esposta in Fa al soprano nella prima parte del moto ascendente. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Il testo verbale è sottoposto a contralto, tenore e basso. Il terzo sistema, di sei battute, sembra scritto con un inchiostro più chiaro di quello degli altri sistemi presenti sulla pagina. Dal testo verbale capiamo che non si riferisce *all'Ave Maria su Scala enigmatica* ma che si tratta di uno schizzo relativo a *Laudi alla Vergine Maria*,⁹⁹ e perciò non riportato nella

⁹⁸ Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

⁹⁹ Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

trascrizione. Anche il quarto e quinto sistema, rispettivamente di quattro e due battute, si riferiscono sempre a *Laudi alla Vergine Maria*.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra giugno e ottobre 1897, fase di rielaborazione tra la versione Gallignani e la versione definitiva.

GV_PZS_a26_062v

Dimensioni: 398x269mm.¹⁰⁰

ASS: 34 cm.

Tipologia di carta: ζ.

Descrizione: quarta facciata del bifolio del fascicolo 26. 26 dei 32 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. La carta è di colore chiaro e presenta alcune macchie di inchiostro in corrispondenza di correzioni. I bordi della pagina sono leggermente ingialliti, probabilmente a causa delle condizioni di conservazione. Sul bordo in alto a sinistra è visibile il segno di una piega d'uso. Anche sul bordo in basso a destra si può osservare ancora il segno di una piega d'uso, corrispondente alla stessa visibile in a26_061r e 061v.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in 6 sistemi di 4 pentagrammi più un sistema di due pentagrammi tra il quarto e il quinto in corrispondenza del quarto. Il primo sistema, di quattro battute, vede l'armonizzazione della Scala esposta in Fa al soprano nel frammento *fa₃-mi₃-re₃-do₃*. Sono utilizzate le chiavi antiche. Il testo verbale è sottoposto al contralto dalla seconda battuta. Il secondo e il terzo sistema, per un totale di quindici battute, sono da leggersi in continuità. Infatti, si riferiscono all'armonizzazione della Scala esposta in Fa al soprano (B-d) nella sua quasi interezza, fatta eccezione per le prime due note *fa₃* e *sol₃*. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Il testo verbale è sottoposto al contralto e, nel secondo sistema, anche al basso. Il quarto sistema, di otto battute, si riferisce all'armonizzazione della Scala esposta in Fa al tenore nel moto ascendente. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Il testo verbale è sottoposto al soprano, contralto e basso. Sotto il pentagramma del basso, in corrispondenza alle prime quattro battute, troviamo il testo musicale riscritto su due pentagrammi, probabilmente per rendere più comprensibili le correzioni. Il quinto e il sesto sistema, per un totale di sedici battute, sono anch'essi probabilmente da leggersi in continuità e vedono

¹⁰⁰ La discrepanza delle due misure della lunghezza delle carte solidali si riferisce al margine inferiore dei fogli, diversi poiché il bifolio difetta nella sua piegatura.

l'armonizzazione dell'intera Scala esposta in Fa al soprano (B-d). sono utilizzate le chiavi antiche. Il testo verbale è completo e sottoposto a contralto, tenore e basso.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra giugno e ottobre 1897, fase di rielaborazione tra la versione Gallignani e la versione definitiva.

GV_PZS_a27_063r

Dimensioni: 351x269 mm.

ASS: 32,2 cm.

Tipologia di carta: η.

Descrizione: prima facciata del primo bifolio del fascicolo 27. In alto a destra a matita è riportata l'indicazione del fascicolo «27° f.». In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «63». In alto al centro, sempre a matita, troviamo scritto «Ave Maria». 23 dei 30 pentagrammi presenti sulla pagina sono stati vergati dal compositore utilizzando due diversi strumenti scrittori: l'inchiostro nero, impiegato per la maggior parte della pagina, e una matita. La carta è di colore chiaro e presenta alcune piccole macchie di inchiostro nella parte inferiore, a sinistra, e una grande macchia di inchiostro, sempre nella parte inferiore, più al centro.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: I primi 6 pentagrammi sono occupati da degli schizzi che non si riferiscono all'*Ave Maria su Scala enigmatica*,¹⁰¹ e perciò non riportati nella trascrizione. Nel resto della pagina troviamo 4 sistemi da 4 pentagrammi, più un sistema da 2. Negli ultimi tre pentagrammi, in concomitanza ad una grande macchia di inchiostro, si vedono degli schizzi a matita che potrebbero essere stati in parte cancellati. Il terzo sistema della pagina, di 9 battute, vede l'armonizzazione della Scala esposta in Do al basso nel moto ascendente più la prima battuta del moto discendente. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Il testo verbale è sottoposto a tutte le voci. Sono visibili correzioni vergate sia ad inchiostro che a matita, probabilmente risalenti a momenti diversi. Il quarto sistema, di dieci battute, vede l'armonizzazione della Scala esposta in Do al contralto nel moto ascendente più le due battute iniziali del moto discendente. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Il testo verbale è sottoposto a tutte le voci. Il quinto sistema, di otto battute, è scritto sia ad inchiostro che a matita: la Scala esposta in

¹⁰¹ Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

Fa dal soprano nel moto ascendente e le linee del contralto, tenore e basso per le prime quattro battute sono scritte interamente ad inchiostro, mentre dalla b. 5 le tre linee vocali proseguono a matita. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. A margine del sistema troviamo una serie di numeri, probabilmente calcoli appuntati sul foglio che però non sono collegati alla composizione. Il sesto sistema, di otto battute, è scritto interamente a matita. Il soprano espone la Scala al Fa nel moto ascendente, armonizzata per le prime quattro battute. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È assente il testo verbale. In basso a sinistra, il quartultimo e terzultimo pentagramma formano un sistema occupato dall'armonizzazione delle prime quattro battute della Scala esposta in Fa dal soprano in moto ascendente. In fondo al foglio, troviamo un sistema di 3 pentagrammi scritti a matita, coperto in parte da una macchia di inchiostro e probabilmente cancellato.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a27_063v

Dimensioni: 351x269 mm.

ASS 32,2 cm.

Tipologia di carta: η.

Descrizione: seconda facciata del primo bifolio del fascicolo 27. Soltanto 10 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore utilizzando due diversi strumenti scrittori: l'inchiostro nero e una matita. La carta è di colore chiaro e non presenta macchie.

Tipologia di annotazione: schizzo preliminare.

Contenuto: la pagina è scritta solo nella sua metà superiore. Anche su questa facciata troviamo sia schizzi ad inchiostro che schizzi a matita, probabilmente risalenti a momenti diversi. I primi due pentagrammi sono occupati da un sistema in cui vediamo l'armonizzazione delle prime quattro battute della Scala esposta in Fa dal soprano. Alle bb. 2 e 3 sono visibili delle correzioni a matita. Sul terzo e quarto pentagramma, scritto in corrispondenza delle bb. 2-4 del primo sistema, troviamo un altro sistema di due pentagrammi dove viene riscritta la parte di tenore e basso. Il quinto e sesto pentagramma sono occupati da un sistema dove, in corrispondenza delle bb. 2 e 3 del primo sistema, è stata riscritta la parte del tenore. Sotto troviamo un sistema di quattro pentagrammi scritto interamente a matita nel quale sono armonizzate le prime cinque battute della Scala esposta in Fa dal soprano. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È assente il testo verbale.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a27_064r

Dimensioni: 351x269 mm.

ASS: 32,2 cm.

Tipologia di carta: η.

Descrizione: prima facciata del secondo bifolio del fascicolo 27, contenuto all'interno del primo. In basso a destra a matita troviamo l'indicazione del numero di pagina «64». Soltanto 8 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. La carta è di colore chiaro e presenta due macchie di inchiostro all'estremità sinistra dei pentagrammi 23 e 24 e altre due macchie nella parte superiore in corrispondenza di due correzioni.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in due sistemi di quattro pentagrammi. Entrambi sono riferiti all'armonizzazione di un frammento del moto discendente della Scala esposta in Do dal basso: il primo sistema va da si_2 a reb_2 mentre il secondo sistema parte da $la\#_2$ e arriva sempre al reb_2 . Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Il primo sistema presenta il testo verbale sottoposto a soprano e tenore, mentre al secondo sistema anche al contralto.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a27_064v

Dimensioni: 351x269 mm.

ASS: 32,2 cm.

Tipologia di carta: η.

Descrizione: facciata interna del secondo bifolio del fascicolo 27, contenuto dentro al primo. 24 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero; sotto ciascun sistema è lasciato un pentagramma vuoto. I pentagrammi del sesto sistema sono stati allungati a mano sul margine destro. La carta è di colore chiaro e non presenta macchie di inchiostro.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in 6 sistemi di 4 pentagrammi. I primi 3 sistemi sono da leggersi in continuità e si riferiscono all'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto nella sua interezza più sei battute di Coda sulle parole «Ave Maria». Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale sottoposto a soprano, tenore e basso. Sono visibili alcune correzioni. Anche gli altri 3 sistemi si riferiscono sempre all'armonizzazione della Scala esposta in Do

al contralto più la Coda di 6 battute sulle parole «Ave Maria». Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale sottoposto a contralto, tenore e basso. Sono visibili alcune correzioni.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a27_066r

Dimensioni: 351x269 mm.

ASS: 31,1 cm.

Tipologia di carta: η₂.

Descrizione: prima facciata del terzo bifolio del fascicolo 27, contenuto all'interno del primo. In basso a destra a matita troviamo l'indicazione del numero di pagina «66». In alto a sinistra sembra di intravedere il timbro a impressione della cartiera produttrice. 19 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. Un pentagramma annotato a mano nel margine inferiore del foglio. La carta è di colore chiaro e presenta alcune macchie di inchiostro ai sistemi ottavo e nono in corrispondenza di correzioni.

Tipologia di annotazione: abbozzo in particella.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in 10 sistemi da 2 pentagrammi più un pentagramma annotato a mano nel margine inferiore destro del foglio. Il foglio presenta una intonazione completa *dell'Ave Maria* con le quattro ripetizioni della Scala. Manca la Coda. I primi due sistemi, di otto battute ciascuno, vedono l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso, A-a. Sopra la linea del soprano è presente il testo verbale. È presente soltanto la chiave di basso al secondo pentagramma del primo sistema. Il terzo e il quarto sistema, anch'essi di otto battute ciascuno, vedono l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto, A-b. Sopra la linea del soprano, in corrispondenza delle ultime quattro battute del quarto sistema, è presente il testo verbale. Il quinto e il sesto sistema, di otto battute ciascuno, vedono l'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal tenore, B-c. Sopra la linea del soprano è presente il testo verbale. Il settimo sistema è formato da due sole battute relative all'incipit dell'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal soprano, poi cancellate. L'ottavo e il nono sistema, di otto battute ciascuno, vedono l'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal soprano, B-d. Assenza del testo verbale. Sono presenti alcune correzioni. Dopo tre pentagrammi lasciati liberi troviamo un decimo sistema, di dieci battute, dove è annotata unicamente la linea del tenore della quarta sezione del brano, linea che prosegue sul pentagramma scritto a mano nel margine inferiore del foglio. È presente il testo verbale.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a27_067r

Dimensioni: 351x269 mm.

ASS: 31,1 cm.

Tipologia di carta: η₂.

Descrizione: terza facciata del terzo bifolio contenuto all'interno del primo. In basso a destra a matita troviamo l'indicazione del numero di pagina «67». In alto a sinistra sembra di intravedere il timbro a impressione della cartiera produttrice. 17 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. È visibile un'annotazione del solo testo della preghiera scritto nella metà inferiore del foglio. La carta è di colore chiaro e non presenta particolari macchie di inchiostro.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura e schizzi preliminari.

Contenuto: La prima metà del foglio è occupata da 3 sistemi di 4 pentagrammi. I primi 2 sistemi, per un totale di sedici battute da leggersi in continuità, vedono l'armonizzazione della Scala esposta in Fa al soprano, B-d. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale sottoposto a contralto, tenore e basso. Sono presenti di molte correzioni. Il terzo sistema, di sette battute, è sempre relativo all'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal soprano con la linea del contralto scritta per cinque battute e quelle di tenore e basso scritte per due. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. La metà inferiore del foglio è occupata da uno schizzo preliminare di tre battute appartenente alla Parte seconda del Secondo atto di *Falstaff*, nel quale sono riportate le linee vocali di Nannetta e Fenton, di Meg, Mrs. Quickly e Ford,¹⁰² perciò non viene riportato nella trascrizione. È presente il testo verbale. Su sei pentagrammi nella parte inferiore del foglio è riportato per intero il testo dell'«Ave Maria».

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

¹⁰² Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

GV_PZS_a27_067v

Dimensioni: 351x269 mm.

ASS 31,1 cm.

Tipologia di carta: η_2 .

Descrizione: quarta facciata del terzo bifolio, contenuto all'interno del primo. In alto a destra si intravede il timbro a impressione della cartiera produttrice. 21 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. La carta è di colore chiaro e presenta alcune sbavature di inchiostro perlopiù in corrispondenza di correzioni.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in 6 sistemi da 4 pentagrammi, un sistema di 3 pentagrammi e un sistema da 2. Il primo sistema di nove battute, da leggersi in continuità con il secondo, vede l'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal tenore nel moto ascendente. Le linee di soprano e contralto sono scritte per intero, mentre la linea del basso è scritta soltanto per le prime quattro battute. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale sottoposto all'intera linea del soprano. Al contralto e al basso sono sottoposte solo le parole «Ave Maria» all'incipit. Il secondo sistema, di sette battute, riporta solo la linea del soprano in continuità con il sistema precedente. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale. Il terzo sistema, di otto battute, vede l'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal tenore nel frammento *do#₄-re#₄-mi₄-fa₄-fa₄* e occupa solo cinque battute del sistema. La linea del soprano si estende su tutte le otto battute e presenta il testo verbale completo. Le linee melodiche di contralto e basso occupano le prime cinque battute del sistema e non presentano testo verbale. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Il quarto sistema, di 3 battute, riporta un frammento della Scala esposta in Fa al soprano nel moto discendente nelle note *re_{b4}-do₄-si_{b4}* con sole due battute al contralto. Il quinto sistema, di otto battute, si riferisce all'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal soprano. Le linee di soprano, contralto e tenore sono scritte solo per le prime tre battute. La linea del basso si estende per tutto il sistema e presenta il testo verbale. Il sesto sistema, di nove battute, si riferisce all'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal soprano nel moto ascendente. Le linee di contralto e basso presentano testo verbale. Sono presenti alcune correzioni. Il settimo e l'ottavo sistema sono scritti in continuità sugli stessi rigli di pentagramma occupando rispettivamente la sinistra e la destra del foglio. Entrambi si riferiscono all'armonizzazione dello stesso frammento di Scala esposta in Fa dal soprano e si estendono per cinque battute ciascuno.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a27_068r

Dimensioni: 360x264 mm.

ASS: 32,3 cm.

Tipologia di carta: θ .

Descrizione: prima facciata di un foglio singolo inserito all'interno del primo bifolio. In basso a destra a matita è indicato il numero di pagina «68». 24 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. È visibile il testo del «Sancta Maria» annotato nella metà superiore. Il primo pentagramma del primo sistema è stato allungato a mano sul margine destro. In fondo alla pagina, sul margine inferiore, è annotato un pentagramma a mano. La pagina originariamente faceva parte probabilmente di un bifolio, sono visibili infatti i segni di un taglio sul lato sinistro. Margine inferiore e superiore presentano molti segni di pieghe e se ne vede anche una centrale. Considerando il foglio ripiegato lungo quest'ultima, i segni presenti sui due margini sembrano coincidere. È possibile, pertanto, ipotizzare che il foglio sia stato successivamente piegato e accartocciato, forse con l'intenzione di eliminarlo.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: Il foglio presenta 6 sistemi di 4 pentagrammi più un'annotazione verbale nella parte superiore e un pentagramma annotato a mano nel margine inferiore. L'annotazione verbale si riferisce alla seconda parte del testo della preghiera annotato su 4 pentagrammi. Accanto all'annotazione verbale troviamo il primo sistema di tre battute contenente uno schizzo che però non si riferisce *all'Ave Maria su Scala enigmatica*,¹⁰³ e perciò non riportato nella trascrizione. Il secondo sistema, di otto battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso nel moto ascendente. Le voci sono scritte per intero. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È assente di testo verbale. Sono presenti alcune correzioni alla linea del tenore e del soprano. Il terzo sistema, di otto battute e da leggersi in continuità con il primo, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso nel moto discendente. La linea del soprano è scritta per intero, quella del tenore per le prime tre battute, mentre manca la linea del contralto. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È assente il testo verbale. Il quarto sistema, di otto battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal Basso nel moto ascendente. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Anche in questo caso le linee melodiche delle voci sono complete con la sottoposizione del testo verbale. Presenti alcune varianti rispetto al secondo sistema. Il quinto sistema, di otto battute e da leggersi in continuità con il precedente, riguarda

¹⁰³ Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso nel moto discendente. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. La linea delle voci è completa e presenta anche il testo verbale. Sono presenti alcune varianti nella linea del soprano rispetto al terzo sistema. Il sesto sistema, di otto battute, si riferisce all'armonizzazione di un frammento di Scala esposta in Do dal contralto nelle note *si₃-do₄-do₄-si₃-la_{#3}-sol_{#3}-fa₃-mi₃*. Le linee delle altre voci sono scritte per intero con sottoposizione del testo verbale. Si notano numerose correzioni, soprattutto nella linea del basso e del tenore. A margine del foglio, in corrispondenza delle bb. 4-6 dell'ultimo sistema, è annotato a mano un pentagramma che riporta la linea del tenore.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto la datazione potrebbe non essere la stessa per tutto il contenuto della pagina. Infatti, i sistemi dal secondo al quinto risalire a un intervallo di tempo compreso tra la primavera del 1889 il 1891, mentre il sesto sistema potrebbe risalire al 6-11 marzo 1889.

GV_PZS_a27_068v

Dimensioni: 360x264 mm.

ASS: 32,3 cm.

Tipologia di carta: θ.

Descrizione: *verso* del foglio singolo inserito all'interno del primo bifolio. Soltanto 18 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: I primi dieci pentagrammi vanno letti ruotando il foglio di 180° e presentano schizzi riconducibili all'*Ave Maria*, organizzati su 2 sistemi di 4 pentagrammi. I restanti 20 pentagrammi presentano schizzi che non sono riconducibili all'*Ave Maria*,¹⁰⁴ e perciò non vengono riportati nella trascrizione. Il primo sistema di otto battute si riferisce all'armonizzazione di un frammento di Scala esposta in Do dal contralto nelle note *si₃-do₄-do₄-si₃-la_{#3}-sol_{#3}-fa₃-mi₃*. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. La linea delle altre voci è completa ed è presente il testo verbale. Sotto questo sistema ne troviamo altri due: un primo a sinistra, di una battuta, formato da 3 pentagrammi e che presenta una breve annotazione solo al pentagramma inferiore, e un secondo più a destra, di tre battute, che presenta l'armonizzazione di un breve frammento della Scala esposta in Fa dal soprano, nelle note *la₃-sol_{b3}-fa₃*. La linea delle altre voci è completa ed è presente il testo verbale.

Ipotesi: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

¹⁰⁴ Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

GV_PZS_a28_070r

Dimensioni: 355x264 mm.

ASS: 29,9 cm.

Tipologia di carta: u.

Descrizione: prima facciata del primo bifolio del fascicolo 28. In alto a destra a matita è riportata l'indicazione del fascicolo «28° f.». In basso a destra, sempre a matita e probabilmente annotato dalla stessa mano, troviamo l'indicazione del numero di pagina «70». Ancora a matita, in alto al centro, troviamo la scritta «Ave Maria». Soltanto 11 dei 30 pentagrammi presenti sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. La carta è di colore scuro, abbastanza spessa e presenta due macchie bianche a sinistra.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in 4 sistemi da 2 pentagrammi e in un sistema da 4 pentagrammi. I primi due sistemi, per un totale di sedici battute, si riferiscono all'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto. Sono utilizzate le chiavi di violino e basso, anche se assenti. Sono presenti numerose correzioni e tre segni di cancellatura che fanno pensare che Verdi volesse scartare il materiale. Il terzo e il quarto sistema, rispettivamente di una e tre battute, non si riferiscono all'*Ave Maria*,¹⁰⁵ e per questo non vengono riportati nella trascrizione. Il quinto sistema, di sei battute, si riferisce a un frammento della Scala esposta in Fa al soprano nelle note *mi₄-re₄-do₃♯-si₃♭-la₃-sol₃♭*. Le linee vocali delle altre voci sono scritte per intero. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale. Sono presenti alcune correzioni.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

¹⁰⁵ Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

GV_PZS_a28_071r

Dimensioni: 355x264 mm.

ASS: 29,9 cm.

Tipologia di carta: u.

Descrizione: prima facciata del secondo bifolio contenuto all'interno del precedente. In basso a destra, a matita, troviamo l'indicazione del numero di pagina «71». Nella metà inferiore sul margine destro i pentagrammi ventitré, ventisei e trenta sono stati allungati a mano. 26 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. La carta è di colore scuro e abbastanza spessa. Sono visibili alcune macchie di inchiostro corrispondenti a correzioni. Sul bordo in basso a destra è visibile il segno di una piega, probabilmente d'uso.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari e abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in 7 sistemi da 4 pentagrammi e in un sistema da 2 pentagrammi nella parte inferiore. Il primo sistema, di sei battute, probabilmente era stato utilizzato per l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso, viste le prime due note $do_2-re^b_2$, però in seguito cancellate. Infatti, è visibile l'armonizzazione di un frammento della Scala esposta in Do dal contralto nelle note $fa_3-sol\#_3-la\#_3-si_3-do_4$. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È assente il testo verbale. Il secondo, il terzo e il quarto sistema, per un totale di ventidue battute e da leggere in continuità, riguardano l'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal soprano più la Coda di sei battute, quindi le sezioni B-d e C. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. La linea melodica delle altre voci è scritta per intero. È presente il testo verbale. Il quinto sistema, di cinque battute, vede l'armonizzazione di un frammento della Scala esposta in Do dal contralto nelle note $mi_3-fa_3-sol\#_3-la\#_3$. In corrispondenza della linea del soprano sono visibili due pentagrammi dove la linea vocale è stata riscritta per renderla più leggibile. Le ultime tre battute del rigo costituiscono il sesto sistema e riguardano l'armonizzazione di un frammento della Scala esposta in Do dal basso nelle note di $fa\#_2-sol\#_2-la\#_2$. Quasi in corrispondenza di queste ultime battute, nei quattro pentagrammi inferiori troviamo altri due sistemi: il settimo sistema, di quattro battute, con l'armonizzazione dello stesso frammento di Scala scritto su 2 pentagrammi, e l'ottavo sistema, di quattro battute, che riguarda l'armonizzazione di un frammento della Scala esposta in Do dal basso, nelle note $fa\#_2-sol\#_2-la\#_2-si_2$.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a28_071v

Dimensioni: 355x264 mm.

ASS: 29,9 cm.

Tipologia di carta: u.

Descrizione: seconda facciata del secondo bifolio del fascicolo 28. 24 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. La carta è di colore scuro e abbastanza spessa, presenta una macchia di inchiostro nel margine sinistro e altre macchie di inchiostro in corrispondenza di correzioni. È visibile il segno di una piegatura in basso a sinistra, che trova corrispondenza nel *recto* della pagina.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in 6 sistemi di 4 pentagrammi e in uno di 2. Il primo sistema, di quattro battute, vede l'armonizzazione di un frammento della Scala esposta in Do dal contralto nelle note $fa_3-sol\#_3-la\#_3-si_3$. Le linee delle altre voci sono scritte per intero. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È assente il testo verbale. Il secondo e il terzo sistema sono scritti in continuità sullo stesso rigo: il secondo, di cinque battute, vede l'armonizzazione di un frammento di Scala esposta in Do dal contralto nelle note $mi_3-fa_3-sol\#_3$, mentre il terzo è uno schizzo di quattro battute, relativo ad un frammento della Scala esposta in Fa dal soprano. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È assente il testo verbale. Il quarto sistema, di sei battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto nelle note $mi_3-fa_3-sol\#_3-la\#_3-si_3-do_4$. La linea vocale delle altre voci è completa, presenta alcune correzioni al tenore e al basso. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale. Il quinto sistema, di quattro battute, riguarda l'armonizzazione di un frammento della Scala esposta in Do dal contralto nelle note $fa_3-sol\#_3-la\#_3-si_3$, scritte in corrispondenza delle stesse battute del sistema superiore. Le altre voci sono scritte per intero. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. È presente il testo verbale. Il sesto sistema, di cinque battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto nelle note $mi_3-fa_3-sol\#_3-la\#_3-si_3$. Le linee vocali delle altre voci sono scritte per intero. È presente il testo verbale. Il settimo sistema, di cinque battute su 2 pentagrammi, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto nelle note $mi_3-fa_3-sol\#_3-la\#_3-si_3$. Sono utilizzate le chiavi di violino e basso, anche se assenti. È assente il testo verbale.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a28_072r

Dimensioni: 355x264 mm.

ASS: 29,9 cm.

Tipologia di carta: t.

Descrizione: terza facciata del secondo bifolio del fascicolo 28. In basso a destra troviamo a matita l'indicazione del numero di pagina «72». 19 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. Oltre al testo musicale, sul foglio sono presenti anche annotazioni numeriche slegate dalla composizione, e per questo non riportate nella trascrizione. La carta è di colore scuro e si presenta abbastanza spessa. Sono visibili macchie di inchiostro sul margine inferiore e in corrispondenza di correzioni. Sul margine in basso a destra è visibile il segno di una piega d'uso.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

Contenuto: Il foglio nella metà superiore presenta uno schizzo di quattordici battute, distribuito su 3 sistemi di 2 pentagrammi, che non si riferisce all'*Ave Maria*,¹⁰⁶ e perciò non riportato nella trascrizione. Nella metà inferiore troviamo 4 sistemi di 4 pentagrammi contenenti schizzi che si riferiscono all'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti. Il quarto sistema della pagina, di sette battute, riguarda l'armonizzazione della Scala nella quasi totalità del moto ascendente. La linea vocale delle voci è completa, seppur con molte correzioni. È presente il testo verbale. Sotto la linea del basso, in corrispondenza delle prime battute, è visibile l'annotazione verbale «Ora e per sempre». Il quinto sistema, di quattro battute e scritto sulla destra del foglio, si riferisce sempre all'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto nelle note *fa#₃-sol#₃-la#₃-si₃* ed è scritto in corrispondenza delle stesse battute del sistema precedente. Le altre voci sono scritte per intero, anche in questo caso presentando correzioni. È presente il testo verbale. Il sesto e il settimo sistema, di sei battute totali, riguardano l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto, ma non sono da leggersi in continuità benché si trovino sullo stesso rigo: il sesto, di due battute, riguarda l'armonizzazione del frammento di Scala *la#₃-si₃*. Il settimo, di quattro battute, riguarda l'armonizzazione nel frammento *fa#₃-sol#₃-la#₃-si₃*. Le linee vocali delle altre voci sono scritte per intero. Presenza del testo verbale a partire dalla b. 3.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

¹⁰⁶ Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

GV_PZS_a28_072v

Dimensioni: 355x264 mm.

ASS: 29,9 cm.

Tipologia di carta: 1.

Descrizione: Quarta facciata del secondo bifolio del fascicolo. Foglio occupato nell'intera altezza dei 30 pentagrammi, vergati con inchiostro nero. Molti pentagrammi sono stati allungati a mano nel margine destro. La carta è di colore scuro e si presenta abbastanza spessa. Sono presenti alcune macchie, soprattutto in corrispondenza di correzioni. Sul margine sinistro, sia in basso che in alto, sono visibili pieghe corrispondenti a quelle del *recto* della pagina.

Tipologia di annotazione: abbozzo in partitura.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in 6 sistemi di 4 pentagrammi. Il testo musicale corrisponde alle prime tre sezioni del brano: A-a, primo e secondo sistema, A-b, terzo e quarto sistema, e B-c, quinto e sesto sistema. Le linee melodiche di tutte le voci all'interno delle tre sezioni sono scritte per intero. È presente il testo verbale, anche se non sottoposto a tutte le voci, e sono presenti anche alcuni segni di dinamica. Sono utilizzate le chiavi antiche, anche se assenti, fatta eccezione per la chiave di basso del primo sistema. La pagina presenta numerose correzioni sia al testo musicale che a quello verbale. Sul margine inferiore del foglio troviamo uno schizzo a quattro voci su un pentagramma realizzato a mano che non si riferisce all'*Ave Maria*,¹⁰⁷ e perciò non viene riportato nella trascrizione.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a28_073r

Dimensioni: 355x264 mm.

ASS: 29,9 cm.

Tipologia di carta: 1.

Descrizione: terza facciata del primo bifolio del fascicolo 28. In basso a destra, a matita, troviamo l'indicazione del numero di pagina «73». 28 dei 30 pentagrammi presenti sulla pagina sono stati vergati con inchiostro nero. La carta è di colore scuro e abbastanza spessa. Non presenta particolari macchie di inchiostro se non alcune in corrispondenza di correzioni.

Tipologia di annotazione: schizzi preliminari.

¹⁰⁷ Informazione ricavata dall'osservazione della pagina.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in 12 sistemi da 4 pentagrammi. Il primo sistema, di otto battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto nel moto ascendente. La linea delle altre voci è scritta per intero. È presente il testo verbale. Il secondo sistema, di quattro battute, è scritto sulla destra del foglio, in corrispondenza delle stesse battute del sistema superiore. Riguarda sempre l'armonizzazione di un frammento della Scala esposta in Do dal contralto nelle note *mi₃-fa₃-sol₃-la₃*. È Assente il testo verbale. In corrispondenza della b. 2, è stata riscritta la linea del soprano e contralto. Il terzo sistema, di quattro battute, è scritto sulla sinistra del foglio. La linea del soprano è scritta sullo stesso pentagramma della linea del basso del sistema precedente. Il frammento riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso nelle note *mi₂-fa₂-sol₂*. Le altre voci sono scritte per intero. È assente il testo verbale. Il quarto sistema, di una battuta, è scritto in corrispondenza alla stessa battuta del sistema precedente. Il quinto sistema, di quattro battute, è scritto in corrispondenza di quello superiore; infatti, si riferisce all'armonizzazione dello stesso frammento di Scala esposta dal basso. È assente il testo verbale. Il sesto sistema, di tre battute, è scritto sulla destra del foglio. Riguarda l'armonizzazione di un frammento di Scala esposta in Do dal contralto nelle note *fa₃-sol₃-la₃*. Le linee vocali sono scritte per intero. In corrispondenza delle bb. 1 e 2, la linea del soprano è stata riscritta al pentagramma superiore. È assente il testo verbale. Il settimo sistema, di cinque battute, riguarda l'armonizzazione di un frammento di Scala esposta in Do dal basso nelle note *mi₂-fa₂-sol₂-la₂*. Le altre voci non sono scritte per intero. È assente il testo verbale. L'ottavo, il nono e il decimo sistema sono scritti in continuità sugli stessi pentagrammi: l'ottavo, di quattro battute e scritto molto condensato nella parte sinistra dei righi, riguarda l'armonizzazione del frammento di Scala esposta in Do dal basso nelle note *mi₂-fa₂-sol₂-la₂*. Le altre voci sono scritte per intero. Solo al soprano è sottoposto il testo verbale. Il nono sistema, di tre battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso nelle note *fa₂-sol₂-la₂*. Le altre voci sono scritte per intero. È assente il testo verbale. Il decimo sistema, di quattro battute, è separato dal precedente da tre stanghette. Riguarda l'armonizzazione dello stesso frammento di Scala esposta in Do dal basso, *mi₂-fa₂-sol₂-la₂*. Le altre voci sono scritte per intero. Solo al tenore è stato sottoposto il testo verbale. Anche l'undicesimo e il dodicesimo sistema sono scritti in continuità sugli stessi pentagrammi: l'undicesimo, di sette battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal soprano nella quasi totalità del moto ascendente. La linea melodica del contralto è scritta per le prime quattro battute, quella del tenore alle bb. 2,3, e 4 e quella del basso alle bb. 4 e 5. È assente il testo verbale. Il dodicesimo sistema, di quattro battute, riguarda l'armonizzazione di un frammento di Scala esposta in Do dal basso nelle note *mi₂-fa₂-sol₂-la₂*. Le linee melodiche delle

altre voci sono scritte per intero. È presente il testo verbale, con alcune correzioni, alla sola linea del soprano.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

GV_PZS_a28_073v

Dimensioni: 355x264 mm.

ASS: 29,9 cm.

Tipologia di carta: t.

Descrizione: ultima facciata del primo bifolio del fascicolo 28. 24 dei 30 pentagrammi sulla pagina sono stati vergati dal compositore con inchiostro nero. La carta è di colore scuro e si presenta abbastanza spessa. Sono visibili alcune macchie di inchiostro in corrispondenza di correzioni e alcune sui margini laterali. È visibile sul margine in basso a sinistra una piega d'uso.

Tipologia di annotazioni: schizzi preliminari.

Contenuto: il materiale presente sulla pagina è suddiviso in 3 sistemi da 4 pentagrammi, scritti nella metà superiore della pagina, e da 7 sistemi di 2 pentagrammi, concentrati nella metà inferiore. Il primo sistema, di otto battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Fa dal soprano nel moto ascendente. Le linee melodiche delle altre voci sono scritte solo per le prime quattro battute del sistema. È assente il testo verbale. Il secondo sistema, di quattro battute, riguarda l'armonizzazione delle prime quattro note della Scala esposta in Fa dal soprano. La linea delle altre voci è scritta per intero. È assente il testo verbale. Il terzo sistema, di sei battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso nelle note *mi₂-fa#₂-sol#₂-la#₂-si₂-do₃*. Le linee delle altre voci sono scritte per intero. Sono visibili delle correzioni. È assente il testo verbale. Il quarto sistema, di tre battute, scritte e poi cancellate, rappresenta l'inizio dell'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso. Sopra la linea del soprano presente anche l'incipit del testo verbale. Il quinto, di nove battute, riguarda sempre l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso nel moto ascendente. Le linee delle altre voci sono scritte per intero. Al soprano è stato sottoposto il testo verbale. Il sesto sistema, di quattro battute, non si riferisce all'*Ave Maria*,¹⁰⁸ e per questo non viene riportato nella trascrizione. Il settimo sistema, di nove battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto. Le linee delle altre voci sono scritte solamente per le prime sette battute. Il testo verbale è sottoposto a soprano e basso. Sono presenti alcune correzioni.

¹⁰⁸ Informazione ricavata dall'osservazione diretta della pagina.

L'ottavo e il nono sistema sono scritti in continuità sugli stessi pentagrammi: l'ottavo, di sette battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta in Do dal contralto. Sono visibili molte correzioni. Il testo verbale è sottoposto solo al basso. Il nono, di due battute, riguarda l'armonizzazione della Scala esposta dal contralto nel frammento *fa#₃-sol#₃*. Il decimo sistema, di tre battute, è annotato in fondo a destra, in corrispondenza del secondo frammento del sistema precedente; infatti, riguarda l'armonizzazione dello stesso segmento di Scala esposta dal contralto, *fa#₃-sol#₃*. È assente il testo verbale.

Ipotesi datazione: in ragione del contenuto, tra la primavera del 1889 il 1891.

4.10 Note alle trascrizioni

GV_PZS_a02_003r

1- I sist.: sulla pagina è visibile l'inizio di una legatura non conclusa che non trova corrispondenza in altri schizzi relativi allo stesso luogo del testo. Nonostante non sia chiaro a cosa di riferisca esattamente, essa viene comunque riprodotta in trascrizione.

2- II sist. bb. 3 e 4: sono presenti tre strati di scrittura: un primo strato (es. 4.10, 2-x) con profilo omoritmico e il testo liturgico parzialmente fissato alla linea del soprano, un secondo strato (es. 4.10, 2-y), che mantiene ancora l'omioritmia, ma presenta una correzione del testo liturgico, questa volta scritto su tutte e tre le voci, e un ultimo strato, corrispondente a quello riportato in trascrizione. La cancellatura del testo del contralto potrebbe essere frutto di una svista.



Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 2-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 2-y.

3- III sist. bb. 4-10, b: si individuano almeno tre varianti precedenti a quella riportata in trascrizione:



Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 3-x.

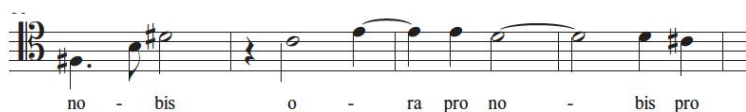


Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 3-y.

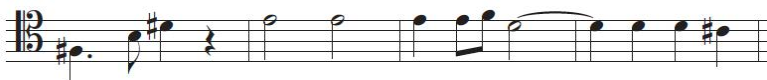


Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 3-z.

4- III sist. bb. 7-8, e IV sist. bb. 1-2, t: si individuano almeno quattro varianti precedenti a quella riportata in trascrizione:



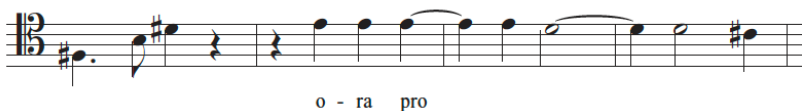
Es. 4.10, GV_PZS_a03_003r, 4-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 4-y.

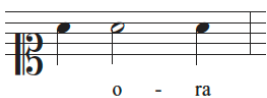


Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 4-z.



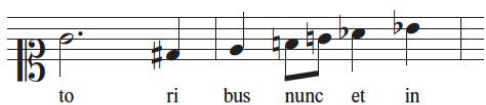
Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 4-w.

5- IV sist. b. 1, s: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 5.

6- IV sist. bb. 4-5, s: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 6.

7- IV sist. b. 5, t: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. Il testo precedentemente vergato è illeggibile.

8- IV sist. b. 7, t: possibile ripensamento: il compositore verga la prima variante (es. 4.10, 8-x), la sostituisce con la seconda, nella quale viene modificato l'ultimo quarto (es. 4.10, 8-y) per raschiare la porzione e sovrascrivere la lezione precedente (es. 4.10, 8-z).



Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 8-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 8-y.



Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 8-z.

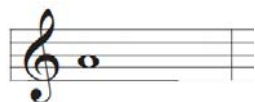
9- V sist. bb. 5-6, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a02_003r, 9.

GV_PZS_a02_004v

1- II sist. b.3, c: si individuano due varianti precedenti:



Es. 4.10, GV_PZS_a02_004v, 1-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a02_004v, 1-y.

2- III sist. b.1, c: nella pagina i due $fa\#\#_3$ non presentano i gambi, integrati in trascrizione. Tuttavia, le due note sono perfettamente allineate con le due minime della voce superiore. Questo fa pensare che l'assenza del gambo sia solo un'omissione.

3- V sist. b. 5, t: è visibile una variante alternativa per l'ultimo quarto della battuta. In trascrizione è stato lasciato come variante valida il $do\#_3$. L'alternativa prevede il $do\#_2$.

4- VII sist. b.4, c: il fa_3 dal valore di croma potrebbe essere stato aggiunto in un secondo momento.

GV_PZS_a04_007v

1- I sist. bb. 6-7, c: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



Es. 4.10, GV_PZS_a04_007v, 1.

I sist. b. 7, t: variante di scrittura al testo liturgico. Il testo precedentemente vergato non è leggibile.

GV_PZS_a04_008r

1- I sist. bb. 7-10: è presente una raschiatura dell'inchiostro che interessa anche il cartiglio applicato sulla pagina. È verosimile quindi che una prima variante (x, non più leggibile), sia stata vergata sulla pagina originaria. Verdi potrebbe aver operato una prima modifica da b.8 in poi scrivendo la seconda variante sulla nuova porzione di pagina con inchiostro nero (es. 4.10, 1- y). Successivamente deve aver deciso di operare un'ulteriore modifica da b. 7 e di vergare una terza variante con inchiostro blu (es. 4.10, 1- z).

De - i o ra o - ra - pro no - bis

a A - ve a

no - bis o - ra bus nunc et

o - - - ra pro no - bis pec

Es. 4.10, GV_PZS_a04_008r, 1-y.

De - i o - - - ra pro no - bis

a A - ve a

no - bis pro - no bis pe - cca - to ri bus nunc et

i o - ra pro no - bis pro no - bis pec

Es. 4.10, GV_PZS_a04_008r, 1-z.

GV_PZS_a05_009v

1- I sist. b4, c: variante di scrittura al testo liturgico:

a gra - tia

Es. 4.10, GV_PZS_a05_009v, 1.

2- II sist. b. 3, t-b: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:

a gra - tia

Es. 4.10, GV_PZS_a05_009v, 2.

3- II sist. bb. 6-7, c: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:

ven - tris tu - i

Es. 4.10, GV_PZS_a05_009v, 3.

4- II sist. b. 7, b: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



ven-tris tu - i

Es. 4.10, GV_PZS_a05_009v, 4.

5- II sist. b. 8, t: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:

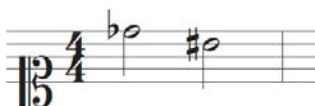


sus

Es. 4.7, GV_PZS_a05_009v, 5.

GV_PZS_a05_010r

1- I sist. b.6 s: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



Es. 4.10, GV_PZS_a05_010r, 1.

2- I sist. bb. 7-9, c: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



pec - ca - to - ri - bus

Es. 4.10, GV_PZS_a05_010r, 2.

3- II sist. b. 2, s: variante di scrittura al testo liturgico:



bus nunc et

Es. 4.10, GV_PZS_a05_010r, 3.

4- II sist. b. 8, t: La linea del tenore dovrebbe essere fissa, in quanto intona la Scala enigmatica. Invece qui, oltre al fa_2 del valore di semibreve che dovrebbe concludere la Scala, vediamo anche un do_3 del valore di minima. Potrebbe essere frutto di una svista.

GV_PZS_a06_011r

1- I sist. bb. 1-4, c: sono visibili due varianti. Cercando di leggere la prima, ci accorgiamo che questa coincide con la seconda nel contenuto, ma che lo anticipa di una battuta: quella che è la lezione di b. 2 nella trascrizione corrisponde alla lezione di b. 1 della prima variante. Probabilmente ci troviamo davanti ad una svista: Verdi deve aver anticipato la linea del contralto e, accortosi dell'errore, corretto. Vedendo però che la correzione comprometteva la leggibilità della pagina, deve aver deciso di scartarla.

2- I sist. b.3, t: primo quarto della battuta non leggibile.

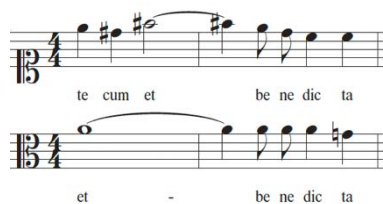
3- II sist. b.1 b: due macchie di inchiostro che non rendono leggibile la variante precedente.

GV_PZS_a07_012v

1- I sist. bb. 3-4, s, c: le numerose correzioni non rendono visibili le varianti destituite.

2- I sist. bb. 3-4: l'annotazione sopra al pentagramma non è chiaramente leggibile.

3- I sist. bb. 7-8, s, c: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_012v, 3.

4- II sist. b.1, s: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_012v, 4.

GV_PZS_a07_013r

1- I sist. b.4, t: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_013r, 1.

2- I sist. b.6, s, b: varianti destituite:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_013r, 2.

3- II sist. bb. 1-4, s: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. Il testo precedentemente vergato non è leggibile.

4- II sist. b. 2, b: variante di scrittura:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_013r, 4.

5- II sist. bb. 4-5, t: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura; raschiatura che a b. 4 interessa il testo musicale e a b. 5 quello liturgico. Il testo precedentemente vergato non è leggibile.

GV_PZS_a07_013v

1- I sist. bb.4-6, b: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_013v, 1.

2- I sist. bb. 7-8, c: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. Il testo precedentemente vergato è visibile solo in parte:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_013v, 2.

3- II sist. b. 1, s: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_013v, 3.1.

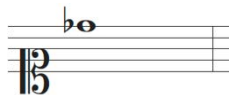
II sist. b. 1, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_013v, 3.2.

4- II sist. b. 4, s: variante di scrittura: Verdi scrive «ventris», poi lo cancella per scrivere il corretto «fructus».

5- II sist. b.5, s: variante sostitutiva operata tramite raschiatura e riscrittura. È visibile il testo precedentemente vergato:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_013v, 5.

6- II sist. b.7-8, s: l'annotazione sopra al rigo potrebbe riferirsi alla linea del soprano.

GV_PZS_a07_014r

1- I sist. b. 1-4, b: variante destituita:



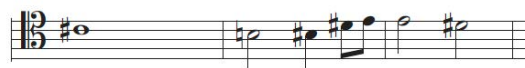
Es. 4.10, GV_PZS_a07_014r, 1.

2- I sist. bb. 2-3, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_014r, 2.1.

I sist. bb. 2-4, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_014r, 2.2.

3- II sist. bb. 1-2, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_014r, 3.

4- II sist. b. 2, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a07_014r, 4.

5- II sist. bb. 4-7 variante precedente che interessa tutte le voci:

Es. 4.10, GV_PZS_a07_014r, 5.

II sist. b, 6, t: sulla pagina il $si\flat_2$ ha valore di minima col punto, lasciando così la battuta metricamente incompleta. In trascrizione il $si\flat_2$ è stato lasciato del valore di semibreve.

GV_PZS_a12_029v

1- sono presenti tre varianti: con l'inchiostro blu è stata realizzata la prima (es. 4.10, 1- x). Con lo stesso inchiostro sono state fatte delle correzioni al soprano e al tenore che hanno portato alla seconda variante (es. 4.10, 1-y). Successivamente Verdi deve aver operato altre correzioni al contralto con inchiostro nero, realizzando così la terza variante (es. 4.10, 1- z). Sempre con inchiostro nero è stata operata un'ulteriore correzione al tenore a b. 3, che porta alla variante corrispondente all'ultimo strato di scrittura e riportata in trascrizione:



Es. 4.10, GV_PZS_a12_029v, 1-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a12_029v, 1-y.



Es. 4.10, GV_PZS_a12_029v, 1-z.

GV_PZS_a25_059r

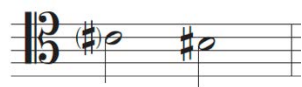
1- Ai sistemi primo, terzo e quarto della pagina è presente materiale non riconducibile all'*Ave Maria su Scala enigmatica*, e per questo non riportato nella trascrizione.

2- II sist. b. 1, c: variante destituita:



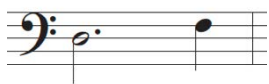
Es. 4.10, GV_PZS_a25_059r, 2.

3- II sist. b. 3, t: variante destituita:



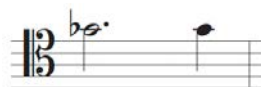
Es. 4.10, GV_PZS_a25_059r, 3.

4- II sist. b. 5, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a25_059r, 4.

5- II sist. b. 7, t: variante destituita:



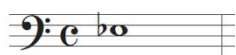
Es. 4.10, GV_PZS_a25_059r, 5.

GV_PZS_a25_060v

1- Ai sistemi primo e secondo della pagina è presente materiale non riconducibile all'*Ave Maria su Scala enigmatica*, e per questo non riportato nella trascrizione.

2- II sist. bb. 1-4, c: è visibile parte della Scala enigmatica in Fa, poi cancellata. Probabile svista: invece di scriverla al rigo del tenore, Verdi deve inizialmente averla scritta al rigo superiore per poi cancellarla.

3- II sist. b. 2, b: variante destituita:

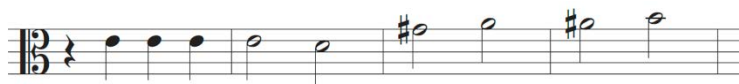


Es. 4.10, GV_PZS_a25_060v, 3.

4- II sist. bb. 3-6, c: sono presenti due varianti precedenti: una prima (es. 4.10, 4- x), che interessa le bb. 3 e 4. Una seconda (es. 4.10, 4-y) che interessa le bb. 3-6 per poi arrivare alla terza, riportata nella trascrizione:

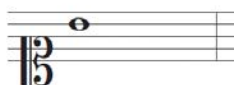


Es. 4.10, GV_PZS_a25_060v, 4-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a25_060v, 4-y.

5- II sist. b. 4, s: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a25_060v, 5.1.

II sist. b. 4, b: sono presenti due varianti precedenti: (es. 4.10, 5.2- α e es. 4.10, 5.2- β).



Es. 4.10, GV_PZS_a25_060v, 5.2-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a25_060v, 5.2-y.

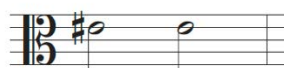
6- II sist. bb. 5-6, b: la variante precedente coincide con il secondo strato di scrittura della linea del contralto. Verdi potrebbe aver scritto la lezione prima al basso per poi decidere di trascriverla al contralto.

7- II sist. b. 4, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a25_060v, 7.

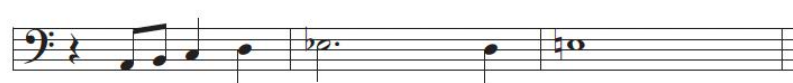
8- II sist. b. 5, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a25_060v, 8.

GV_PZS_a26_061r

1- I sist. bb. 1-3, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 1.

2- I sist. bb. 2-4, s, c: sono presenti due precedenti varianti:

A ve Ma - ri a gra tia

A ve Ma ri - a

Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 2-x.

A ve Ma ri a gra tia

Ave Ma ri - a

Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 2-y.

3- II sist. bb. 4-6, b: variante destituita:

ple - na Do mi nus te - cum

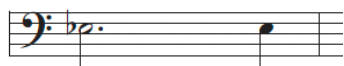
Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 3.

4- II sist. b. 7, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 4.

5- III sist. b. 2, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 5.1.

III sist. bb. 2-4, c: variante destituita:



Es. 4.7, GV_PZS_a26_061r, 5.2.

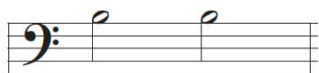
6- IV sist. b.1, b: osservando la pagina la battuta sembra si presenti come nell' esempio 4.10,6.1:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 6.1.

ma per coerenza con le altre voci e con gli altri schizzi relativi allo stesso luogo del testo, in trascrizione è riportato diversamente.

IV sist. b.2, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 6.2.

7- IV sist. b.3, c: sono presenti due varianti precedenti:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 7-x.



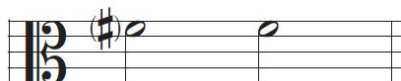
Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 7-y.

8- IV sist. b. 4, c: variante destituita:



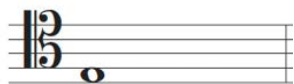
Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 8.

9- V sist. b.1, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 9.

10- V sist. b.2, t: la macchia d'inchiostro copre la variante destituita; tuttavia, il testo precedentemente vergato è leggibile:



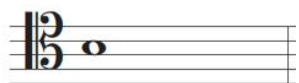
Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 8.

11- VII sist. b.1, t: variante destituita:



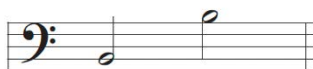
Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 11.

12- VIII sist. b. 2, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 12.1

VIII sist. b. 2, b: variante destituita:

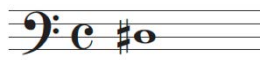


Es. 4.10, GV_PZS_a26_061r, 12.2.

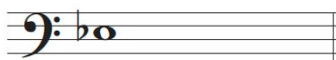
13- Gli ultimi due sistemi della pagina originale sono occupati da materiale non riconducibile all'*Ave Maria su Scala enigmatica*, e per questo non viene riportato nella trascrizione.

GV_PZS_a26_061v

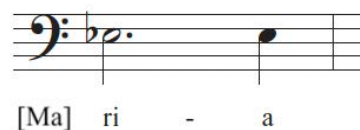
1- I sist. b. 2. b: sono presenti due varianti precedenti a quella riportata in trascrizione: Verdi deve aver cancellato l'originario *re*[#]₂, che ancora si intravede (es. 4.10, 1-x), per sostituirlo con un *mi*₂ (es. 4.10, 1-y). Problematico è l'ultimo quarto della battuta: nell'ultima variante è visibile un ulteriore *mi*₂ del valore di semiminima accanto al primo *mi*₂ del valore di semibreve (es. 4.10, 1- z). Possiamo ipotizzare che Verdi abbia deciso di aggiungere il secondo *mi*₂ per esigenze metriche, dimenticando però di aggiungere al primo *mi*₂ sia il gambo che il punto di valore.



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061v, 1-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061v, 1-y.

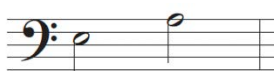


Es. 4.10, GV_PZS_a26_061v, 1-z.

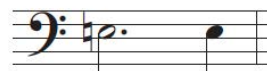
2- I s. b. 3, b: sono presenti tre varianti precedenti:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061v, 2.1-x.

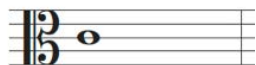


Es. 4.10, GV_PZS_a26_061v, 2.1-y.



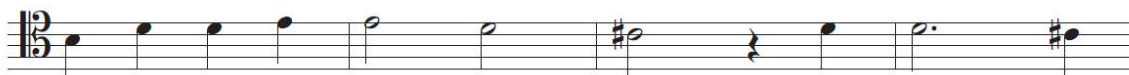
Es. 4.10, GV_PZS_a26_061v, 2.1-z.

I sist. b. 3, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061v, 2.2.

3- II sist. bb. 3-6, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_061v, 3.

4- II sist. b. 6, c: variante destituita:

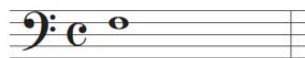


Es. 4.10, GV_PZS_a26_061v, 4.

5- Ai sistemi terzo, quarto e quinto della pagina è presente materiale non riconducibile all'*Ave Maria su Scala enigmatica*, e per questo non riportato nella trascrizione.

GV_PZS_a26_062v

1- I sist. b. 1, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 1.

2- I sist. b. 3, t: variante destituita:



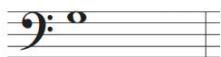
Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 2.

3- II sist. bb. 2-3, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_A26_062v, 3.

4- III sist. b. 4, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 4.

5- IV sist. b. 1, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 5.

6- IV sist. bb. 2-3, s: sono presenti due varianti precedenti:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 6-x.



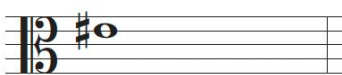
Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 6-y.

7- IV sist. b. 3, c: variante destituita:

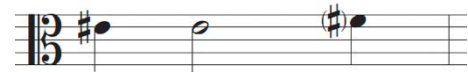


Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 7.

8- IV sist. b. 5, c: sono presenti due varianti precedenti:



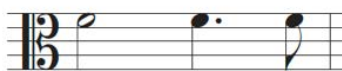
Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 8-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 8-y.

9- V sist. Probabilmente il *do*₄ della linea del soprano è un errore: avremmo dovuto trovare un *la*₃.

10- VI sist. b.1, c: variante di scrittura:



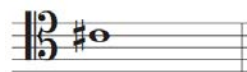
Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 10.

11- VI sist. bb. 3-6, c: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 11.

12- VI sist. bb. 5-6, t: è visibile una prima variante (es. 4.10, 12-x), che interessa solo b.5, e una seconda (es. 4.10, 12-y), che interessa bb. 5-6:



Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 12-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 12-y.

13- VI sist. bb. 6-8, b: variante destituita:

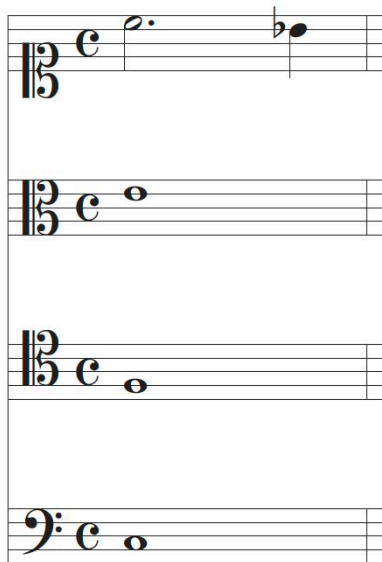


Es. 4.10, GV_PZS_a26_062v, 13.

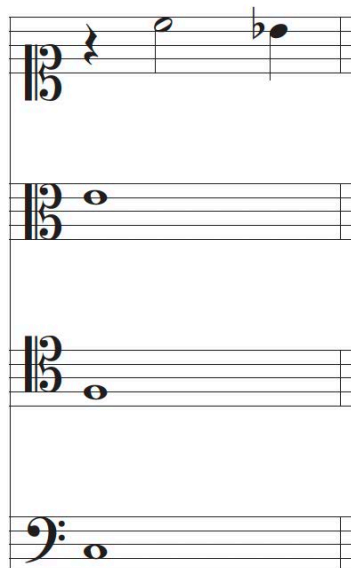
14- VII sist. bb. 2-3, t: numerose correzioni non rendono leggibile il testo precedentemente vergato.

GV_PZS_a27_063r

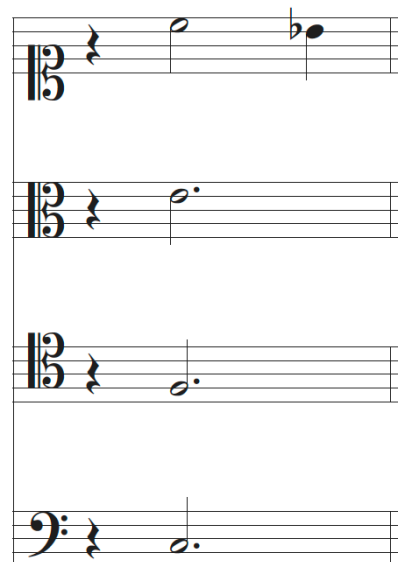
- 1- Ai sistemi primo e secondo della pagina è presente materiale non riconducibile all'*Ave Maria su Scala enigmatica*, e per questo non riportato nella trascrizione.
- 2- III sist. b. 1: sono presenti tre varianti precedenti a quella riportata in trascrizione: le correzioni vergate ad inchiostro portano dalla prima variante (es. 4.10, 2-x) alla seconda (es. 4.10, 2-y). Le successive, vergate a matita, portano alla terza variante (es. 4.10, 2-z) e poi al livello della trascrizione. Nell'uniformare l'ingresso delle voci in 4.10, 2- z Verdi modifica anche il *do*₂ del basso che però non può essere modificato in quanto *Scala enigmatica*. Utilizzando l'inchiostro riporta il *do*₂ del basso al valore di semibreve.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 2-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 2-y.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 2-z.

3- III sist. b. 4, s: sono presenti tre precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 3.1-x.

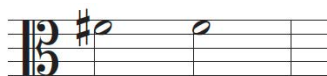


Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 3.1-y.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 3.1-z.

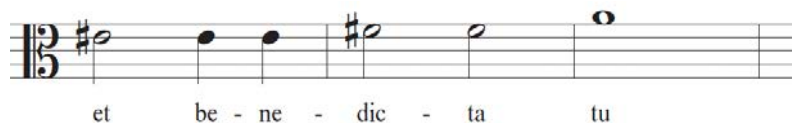
III sist. b. 4, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 3.2.

III sist. b. 4, t: la variante destituita non è leggibile.

4- III sist. b. 5, c: variante al testo liturgico:

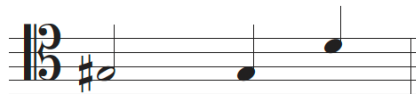


Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 4.

5- IV sist. b.3, t: sono presenti due precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 5-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 5-y.

6- IV sist. b. 4, s: sono presenti due precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 6-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 6-y.

7- V sist. b.4, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 7.

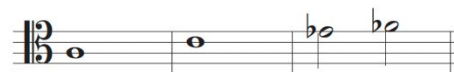
8- V sist. b.5, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 8.

9- VI sist.: il sistema è scritto interamente a matita

VI sist. bb. 1-3, t: è presente una precedente variante:

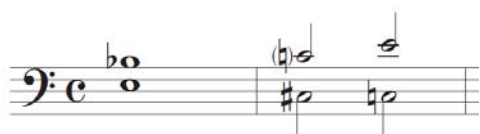


Es. 4.10, GV_PZS_a27_063r, 8.

10- VIII sist. b. 3, t: difficoltà nella lettura.

GV_PZS_a27_063v

1- I sist. bb. 2-3, b: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063v, 1.

2- III sist.: il sistema è scritto interamente a matita.

3- III sist. b.3, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063v, 2.

4- III sist. b. 5, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_063v, 3.

GV_PZS_a27_064r

1- I sist. b. 1, s, b: una macchia di inchiostro rivela una variante di scrittura. Al soprano è visibile la variante destituita, che corrisponde all'incipit della battuta successiva. Sotto la cancellatura alla linea del basso sembra invece di vedere una variante coincidente con lo strato di scrittura valido. È verosimile che Verdi abbia scritto il si_3 al basso e al soprano la linea vocale corrispondente però all'armonizzazione del $la\#_3$. Accortosi dell'errore, ha cancellato e riscritto nuovamente il si_3 al basso e la lezione corretta al soprano.

2- I sist. bb.3-5, t: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064r, 2.

3- I sist. bb. 4-6, s: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064r, 3.

4- II sist. b.1, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064r, 4.

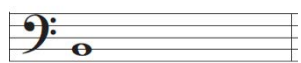
5- II sist. b.3, t: variante destituita:



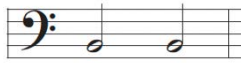
Es. 4.10, GV_PZS_a27_064r, 5.

GV_PZS_a27_064v

1- I sist. b.4, b: sono presenti due precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 1-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 1-y.

2- I sist. b.6, t, b: è visibile una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 2.

3-I sist. b.7, s: sono presenti due precedenti varianti:

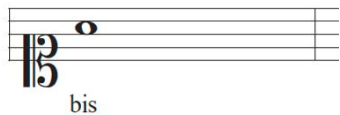


Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 3-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 3-y.

4- II sist. b.1, s: sono presenti due precedenti varianti:

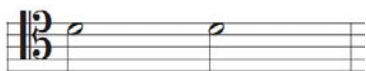


Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 4-x.



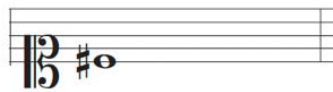
Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 4-y.

5- II sist. b.2, t: variante destituita:



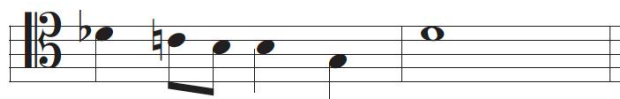
Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 5.

6- II sist. b4, s: variante destituita:



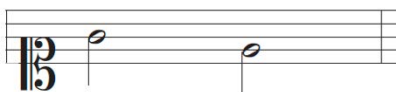
Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 6.

7- II sist. bb. 6-7, t: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 7.

8- II sist. b1, s: variante destituita:



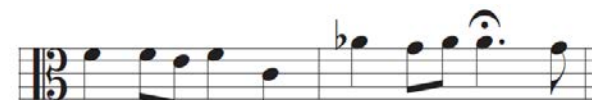
Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 8.

9- III sist. b.3, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 9.

10- III sist. b. 5-6, c: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 10.

11- IV sist. bb.1-3, t: la precedente variante coincide con la lezione del primo sistema della pagina per lo stesso luogo del testo.

12- IV sist. bb.2-3, s, b: Analogamente al caso precedente, la precedente variante corrisponde alla lezione del primo sistema della pagina per lo stesso luogo del testo.

13- IV sist. bb. 5-6, s, b: ancora, la precedente variante corrisponde alla lezione del primo sistema della pagina per lo stesso luogo del testo.

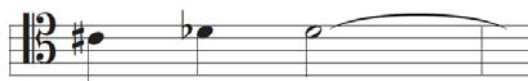
14- V sist. b.1, s: variante di scrittura: Verdi scrive, e poi cancella, come prima battuta del quinto sistema quella che in realtà è la seconda.

15- V sist. b. 4, b: variante destituita:



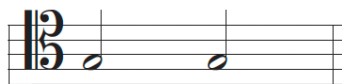
Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 15.

16- V sist. b.6, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 16.

17- VI sist. b.3, t: variante destituita:



mor - tis

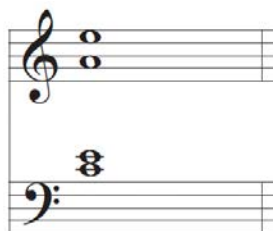
Es. 4.10, GV_PZS_a27_064v, 17.

18- VI sist. b.5, c: la precedente variante coincide con la lezione del terzo sistema della pagina per lo stesso luogo del testo.

GV_PZS_a27_066r

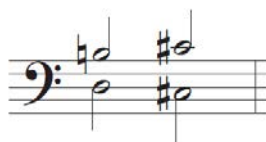
1- IV sist. b.8, s: variante destituita non leggibile.

2- V sist. b.7: variante destituita:



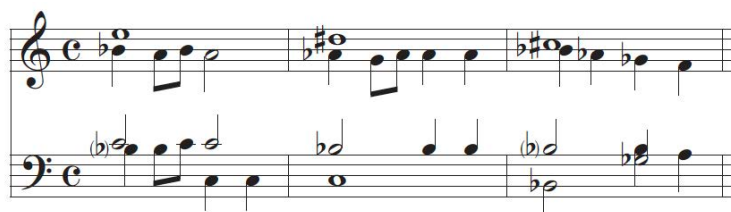
Es. 4.10, GV_PZS_a27_066r, 2.

3- VIII sist. b. 3, b, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_066r, 3.

4- IX sist. bb 2-4, c, t: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_066r, 4.

GV_PZS_a27_067r

1- I sist. bb.1-2: è presente una precedente variante che interessa tutte le voci:



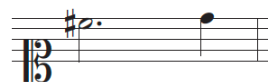
Es. 4.10, GV, GV_PZS_a27_067r, 1.

2- I sist. bb. 3-5, t: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_067r, 2.

3- I sist. b. 4, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_067r, 3.

4- II sist. bb. 2-3, b: è possibile individuare una prima variante (es. 4.10, 4.1-x) per la sola b. 2 e una seconda (es. 4.10, 4.2-y) per le bb. 2 e 3:

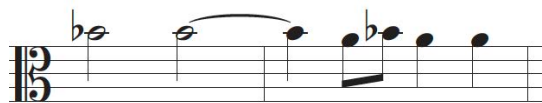


Es. 4.10, GV_PZS_a27_067r, 4.1-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_067r, 4.2-y.

II sist. bb.2-3, c: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_067r, 4.2.

5- II sist. b.3, t: sono visibili correzioni al testo liturgico che però non permettono di leggere il testo precedentemente vergato.

6- II sist. bb. 6-7, c: è presente una precedente variante:

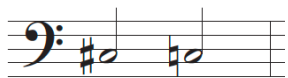


Es. 4.10, GV_PZS_a27_067r, 6.

7- III sist. b.1, c: probabile variante di scrittura: Verdi deve aver cominciato a scrivere il *do*₃ dal valore di minima, per poi ripensarci e riscriverlo dal valore di semibreve, senza però cancellare il precedente. In trascrizione è stato riportato solamente il *do*₃ dal valore di semibreve, considerato il livello valido.

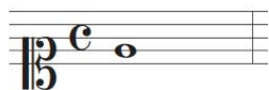
GV_PZS_a27_067v

1- I sist. b.3, b: variante di scrittura:



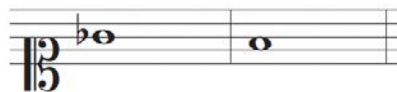
Es. 4.10, GV_PZS_a27_067v, 1.

2- I sist. b. 6, s: variante destituita:



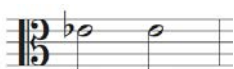
Es. 4.10, GV_PZS_a27_067v, 2.

3- II sist. bb. 4-5, s: è presente una precedente variante



Es. 4.10, GV_PZS_a27_067v, 3.

4- VI sist. b.2, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_067v, 4.1.

VI sist. bb. 2-3, b: sono presenti due precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_067v, 4.2-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_067v, 4.2-y.

5- VI sist. b. 6, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_067v, 5.

6- VII sist. b. 3, t: variante destituita:



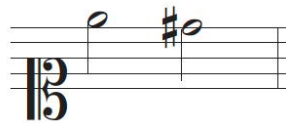
Es. 4.10, GV_PZS_a27_067v, 6.

The first measure of the bass line is a whole note G2, represented by a single note on the second line of the bass staff.

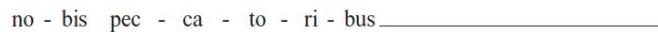
240



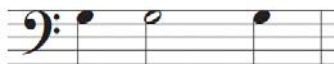
Es. 4.10, GV_PZS_a27_068r, 5-y.



7- IV sist. b.3, c: variante destituita:



VI sist. b. 4, b: sono presenti due precedenti varianti:

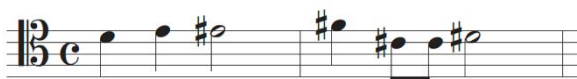


Es. 4.10, GV_PZS_a27_068r, 9.2-y.

11- VI sist. b. 7, s: probabilmente in un primo momento Verdi aveva scritto, nel primo quarto della battuta, un $re_4\flat$ al posto del $do_4\sharp$ riportato in trascrizione.

GV_PZS_a27_068v

1- I sist. bb. 4-5, t: è presente una precedente variante. Alla b. 5 nonostante il $re\sharp_3$ nella pagina sia stato lasciato del valore di minima, è stato trascritto come semiminima per rispettare il valore metrico della battuta.



Es. 4.10, GV_PZS_a27_068v, 1.1.

I sist. b. 4, b: variante destituita:



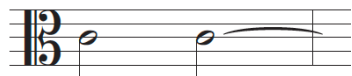
Es. 4.10, GV_PZS_a27_068v, 1.2.

2- I sist. b.7, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_068v, 2.

3- III sist. b.1, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_068v, 3.

GV_PZS_a28_070r

1- V sist. b. 1-6: sono presenti due precedenti varianti che interessano l'intero passaggio:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_070r, 1-x.

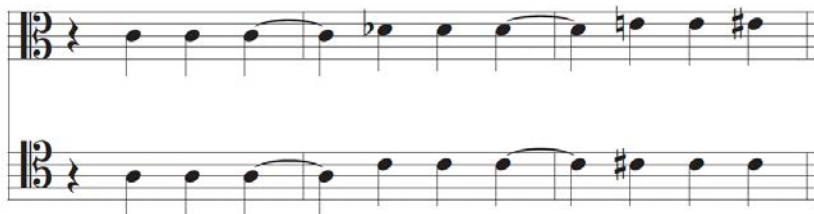
In questa fase di scrittura (es. 4.10, 1-x) non era ancora stato posto il testo verbale, che probabilmente arriva dopo le correzioni già a partire dalla seconda variante (es. 4.10, 1-y):

to ri bus nunc et in
no - bis pec ca to ri bus nunc et in ho ra mor tis no -
nobis
nobis pec ca to - ri - bus

Es. 4.10, GV_PZS_a27_070r, 1-y.

GV_PZS_a28_071r

1- II sist. bb.1-3, c, t: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_071r, 1.

2- II sist. b. 5, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_071r, 2.

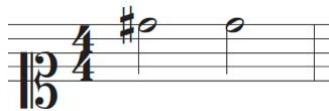
3- II sist. b. 7-9, c, t, b: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_071r, 3.

4- V sist. bb. 2-4, t: presenti varianti destituite però non chiaramente leggibili.

5- V sist. b. 3, s: sono presenti due precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_071r, 5-x.



Es. 4.01, GV_PZS_a27_071r, 5-y.

6- V sist. b.4, s: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_071r, 6.

7- VIII sist. bb. 2- s, c, t: 3 è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a27_071r, 7.

GV_PZS_a28_071v

1- I sist. b.2, s: nella pagina il re_3 ha valore di minima, seguita però da tre semiminime. In trascrizione la nota viene riportata come semiminima, per rispettare il valore metrico della battuta.

2- I sist. b. 3, s: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_071v, 2.

3- II sist. b. 2: sono presenti due precedenti varianti che interessano tutte le voci:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_071v, 3-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a28_071v, 3-y.

5- IV sist. b.1, s: variante destituita:



È visibile anche una precedente variante al testo liturgico, che però non è stato possibile sciogliere.

Ma ter De i o ra pro

San cta cta Ma ri a Ma ter

246

IV sist. bb. 5-6, s: variante espunta al testo verbale, però non leggibile.

4- sulla pagina sono visibili delle annotazioni non riconducibili alla composizione.

5- V sist. bb. 1-2, s: sono presenti due precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072r, 3.1-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072r, 3.1-y.

V sist. bb. 1-2, t: è presente una precedente variante:



o ra pro _____

Es. 4.10, GV_PZS_a28_072r, 3.2.

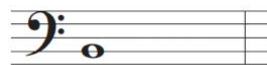
6- V sist. bb. 2-3, s: sono presenti almeno due precedenti varianti al testo liturgico che però non è stato possibile sciogliere.

V sist. b. 2, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072r, 4.

7- VI sist. b.2, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072r, 5.

GV_PZS_a28_072v

1- I sist. bb. 1-8: è presente una precedente variante che interessa tutte le voci per l'intero passaggio:

Soprano
 Contralto
 Tenor
 Basso

A - ve a ve Ma ri a gra tia
 A ve Ma - ri

Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 1.

2- II sist. b. 7, s: variante destituita:

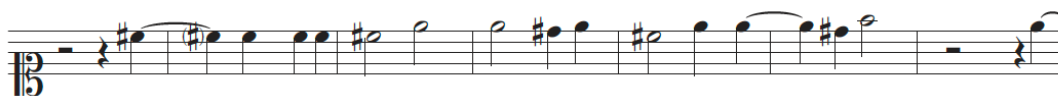
Es. 4.10, GV_PZS_a28_072, 2.1.

II sist. bb. 7-8, c: è presente una precedente variante:

Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 2.2.

3- III sist. bb. 2-8: sono presenti due precedenti varianti:

Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 3.1-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 3.1-y.

III sist. bb. 1-7, t: sono presenti due precedenti varianti:



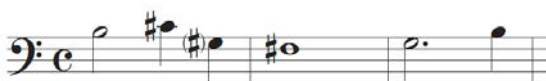
Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 3.2-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 3.2-y.

4- III sist. b.4, t: la presenza di numerose correzioni non permette di restituire il testo musicale precedentemente vergato.

III sist. bb. 4-6, b: è presente una precedente variante.



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 4.

5- III sist. bb. 5-6, s: le due battute scritte fuori dal sistema sembrano trovarsi in corrispondenza delle battute del primo pentagramma. Tuttavia, in corrispondenza di b. 5, sembrano essere presenti insieme più elementi. Questo crea difficoltà nel definire se si riferiscano a diverse varianti per lo stesso luogo del testo oppure a diverse linee vocali.

6- III sist. b. 5, b: non è stato possibile ricostruire con chiarezza il testo del pentagramma scritto al di sotto di quello della linea del basso.

7- IV sist. bb. 1-3, b: sono presenti due precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 7-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 7-y.

8- IV sist. bb. 6-8, s: sono presenti due precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 8-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 8-y.

9 – V sist. bb. 2-6, b: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 9.

10- V sist. b. 4, s: si noti come gli ultimi due quarti della battuta siano interessati da una macchia sulla pagina che ha comportato la scoloritura dell'inchiostro. Probabilmente non è una cancellatura volontaria.

11- V sist. bb. 5-6 s: sono presenti due battute appuntante, probabilmente come correzione, sul pentagramma superiore al primo del sistema. È visibile una precedente variante non perfettamente leggibile:



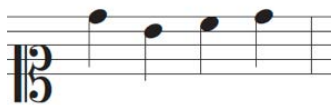
Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 11.1

V sist. bb. 5-8, s, c: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 11.2.

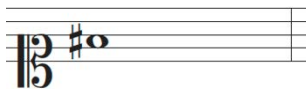
12- VI sist. b.1, s: variante destituita:



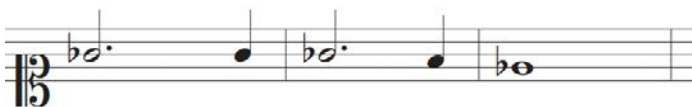
Es. 4.10, GV_PZS_a28_072v, 12.

The bass line of 'The Rose Tree' is written on a single staff with a bass clef. The melody consists of the following notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G#3, A#3, B#3, C#4, D4, E4, F#4, G#4, A#4, B5, A#4, G#4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The piece ends with a double bar line.

14- VI sist. bb. 5-7, s: sono presenti tre precedenti varianti: una prima interessa solamene la b.5 (es. 4.10, 14-x):



Probabilmente una variante di scrittura, corretta subito con la seconda (es. 4.10, 14-y), che invece interessa anche le bb. 6-7, seguita poi dalla terza (es. 4.10, 14-z):

[illegible]

GV_PZS_a28_073r



252

2- I sist. b. 5, s: sono presenti due precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 2.1-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 2.1-y.

I sist. b.5, b: variante destituita:



o - ra pro

Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 2.2.

3- II sist. b. 4, b: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 3.

4- VI sist. b.1, s: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 4.

5- VI sist. b.2, t: difficoltà nella lettura e nello scioglimento delle varianti.

6- III sist. b.2, s: sono presenti due precedenti varianti:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 6.1-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 6.1-y.

III sist. bb. 2-4, t: è presente un precedente strato di scrittura:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 6.2.

7- V sist. bb.1-4: sono presenti tre precedenti varianti:

This musical score for Example 4.10, variant 7-x, consists of four staves. The first staff features a sequence of eighth notes starting on G4, ascending to D5. The second staff contains whole notes on G3, A3, and B3. The third staff features a sequence of eighth notes starting on G3, ascending to D4. The fourth staff contains whole notes on G2, A2, and B2.

Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 7-x.

This musical score for Example 4.10, variant 7-y, consists of four staves. The first staff features a sequence of eighth notes starting on G4, ascending to D5. The second staff contains whole notes on G3, A3, and B3. The third staff features a sequence of eighth notes starting on G3, ascending to D4. The fourth staff contains whole notes on G2, A2, and B2.

Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 7-y.

This musical score for Example 4.9, variant 7-z, consists of four staves. The first staff features a sequence of eighth notes starting on G4, ascending to D5. The second staff contains whole notes on G3, A3, and B3. The third staff features a sequence of eighth notes starting on G3, ascending to D4. The fourth staff contains whole notes on G2, A2, and B2.

Es. 4.9, GV_PZS_a28_073r, 7-z.

8- VII sist. bb. 2-4: sono presenti due precedenti varianti:



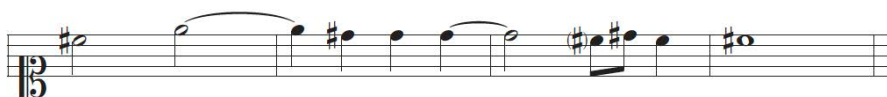
Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 8-x.



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 8-y.

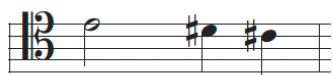
9- VIII sist. La posizione dell'ottavo sistema a margine della pagina e la presenza di un frammento di testo in corrispondenza della linea del soprano fanno pensare che questo schizzo sia cronologicamente successivo agli altri presenti sulla pagina.

10- X sist. bb. 1-4, s: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 10.

11- X sist. b.4, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 11.

12-XII sist. b.1, s: difficoltà nella lettura del testo musicale e di quello liturgico.

13- XI sist. b.3, c: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 13.

GV_PZS_a28_073v

1- II sist. b.3: la variante precedente corrisponde alla lezione del primo sistema della pagina per lo stesso luogo.

2- III sist. bb. 1-2, t: problemi di lettura della variante precedente.

III sist. bb. 1-3, s: è presente una precedente variante:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073v, 2.

3- V sist. b. 3, b, t: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073r, 3.

4- VI sist.: il sistema probabilmente non si riferisce all'armonizzazione di un frammento di Scala.

5- VII sist. b.3, s: variante destituita:



Es. 4.10, GV_PZS_a28_073v, 5.

6- VIII sist. b.2: è presente una macchia di inchiostro che potrebbe non essere una correzione, ma una sbavatura non voluta. Il testo vergato sotto la macchia è leggibile ed è stato riportato nella trascrizione.

5. Il processo compositivo: ipotesi di ricostruzione

5.1 Elenco dei testimoni

Nella ricostruzione del processo che ha portato dai primi schizzi alla pubblicazione dell'*Ave Maria su Scala enigmatica* si possono distinguere tre principali fasi compositive, scandite da quattro diversi stadi di elaborazione: una prima stesura e tre ulteriori livelli di composizione, corrispondenti ad altrettante redazioni complete del brano ma in forme differenti dalla definitiva. Questi livelli si possono individuare nella versione preliminare, nella stesura intermedia e nella versione Gallignani, contenuta nel testimone B. Le tre elaborazioni si trovano all'interno del *corpus* di Parma, nella cartella dei *Quattro Pezzi Sacri* (GV_PZS), che risulta essere quindi essa stessa un testimone, che qui verrà indicata come A.

La prima stesura contiene una prima intonazione dell'*Ave Maria* sulla sola Scala enigmatica in Do, esposta prima dal basso e poi dal contralto, e armonizzata dalle altre voci, seguita da una Coda.

La versione preliminare riporta un'intonazione completa di un'*Ave Maria* sulla Scala enigmatica in Do, esposta prima dal basso e poi dal contralto e armonizzata dalle altre voci, più una Coda, e un'*Ave Maria* sulla Scala enigmatica in Fa esposta prima dal soprano e poi dal tenore e armonizzata dalle altre voci, più una Coda.

Nella stesura intermedia troviamo una stesura completa di un'*Ave Maria* sulla Scala enigmatica prima in Do, esposta dal basso e dal contralto, e poi sulla Scala enigmatica in Fa, esposta dal tenore e dal soprano, seguita da una Coda. La stesura intermedia è quasi coincidente con la successiva versione Gallignani, contenuta in B.

B è il testimone, ad oggi perduto, che tramanda una copia manoscritta, realizzata dal copista Manghi,¹⁰⁹ commissionata da Giuseppe Gallignani nel 1895, prima di restituire l'autografo dell'*Ave Maria* a Verdi.

Il successivo C rappresenta l'autografo, ad oggi perduto, contenente il brano nella sua versione definitiva, corrispondente con quella dell'edizione a stampa edita da Ricordi nel 1898.

D e E costituiscono i due passaggi che hanno portato alla stampa: D, la Copia di Milano, è una copia manoscritta dell'*Ave Maria* a 4 voci e in chiavi antiche conservata ancora oggi presso l'Archivio Ricordi di Milano. Verosimilmente è la copia fatta eseguire direttamente dall'autografo. E è una copia manoscritta della riduzione canto-piano, anch'essa conservata presso l'Archivio Ricordi di Milano, probabilmente utilizzata come modello per l'edizione a stampa.

¹⁰⁹ CONATI 1978, pp. 280-311.

TESTIMONE	SEGNATURA	BREVE DESCRIZIONE
GV_PZS - A	GV_PZS_a02_003r	Prima stesura
GV_PZS - A	GV_PZS_a04_007r, GV_PZS_a04_007v, GV_PZS_a04_008r, GV_PZS_a04_008v, GV_PZS_a05_009r, GV_PZS_a05_009v, GV_PZS_a05_10r, GV_PZS_a05_010v	Versione preliminare
GV_PZS - A	GV_PZS_a07_012v, GV_PZS_a07_013r, GV_PZS_a07_013v, GV_PZS_a07_014r	Stesura intermedia
B	AB.I.4	Versione Gallignani 1895
C	Non conosciuta	Autografo perduto.
D	I-BRad PART00084	Copia di Milano
E	I-BRad PART00082	<i>Stichvorlage</i>
F	I-FIEsm TL 780.268.VER	Edizione a Stampa Ricordi

Tab. 29, 5.1.

5.2 Confronto tra gli abbozzi

Utile alla ricostruzione del processo compositivo si è rivelato il confronto tra i vari schizzi e abbozzi in quei luoghi del testo che presentano differenze, sia sostanziali che formali, e che diventano quindi spie in grado di tracciare il percorso dell'idea dagli albori fino alla versione da noi oggi ritenuta definitiva.

Di seguito un elenco di quei luoghi, riportati per sezione del brano e per voci interessate, e degli abbozzi e dei testimoni presi in esame per il confronto. Il loro interesse dal punto di vista genetico risiede principalmente nel fatto di aver visto, nel corso degli anni della composizione, molteplici rielaborazioni, varianti e ripensamenti da parte del compositore e di poter essere quindi interpretati come punti di riferimento in grado di individuare le diverse fasi compositive.

SEZIONE	LUOGO DEL TESTO	ABBOZZI, SCHIZZI E TESTIMONI RELATIVI ¹¹⁰
TUTTE	Sottoposizione del testo verbale alla Scala Enigmatica	GV_PZS_a02_003r (prima stesura); GV_PZS_a03_005r; GV_PZS_a04 e a05 (versione preliminare); GV_PZS_a06_011r; GV_PZS_a07 (stesura intermedia); GV_PZS_a27_063r - terzo e quarto sistema; GV_PZS_a28_072v - primo e secondo sistema; Versione Galignani 1895; Versione definitiva 1898.
A-a	Incipit soprano	GV_PZS_a12_029r; GV_PZS_a02_004v; GV_PZS_a02_003r (prima stesura); GV_PZS_a03_005r; GV_PZS_a04_007v (versione preliminare); GV_PZS_a11_028r; GV_PZS_a27_068r; GV_PZS_a28_073v; GV_PZS_a28_072v; GV_PZS_a27_063r; GV_PZS_a27_066r; GV_PZS_a07_012v; Versione Galignani 1895; Versione definitiva 1898.
	b. 11 della linea del soprano	GV_PZS_a12_029r; GV_PZS_a02_004v; GV_PZS_a02_003r (prima stesura);

¹¹⁰ L'elenco degli schizzi segue quello che dovrebbe essere il loro ordine cronologico all'interno del processo compositivo, stando alla ricostruzione qui proposta.

		GV_PZS_a27_064r; GV_PZS_a03_005r; GV_PZS_a04_007v (versione preliminare); GV_PZS_a27_068r; GV_PZS_a28_072v; GV_PZS_a27_066r; GV_PZS_a07_012v; Versione Gallignani 1895; Versione definitiva 1898.
B-c	Ingressi del soprano e del contralto e bb. 3 e 4 del soprano	GV_PZS_a05_010r (versione preliminare); GV_PZS_a25_060v; GV_PZS_a27_067v - primo sistema; GV_PZS_a27_066r; GV_PZS_a28_72v; GV_PZS_a07_013v; Versione Gallignani 1895; GV_PZS_a26_062v; GV_PZS_a26_061r - terzo sistema; Versione definitiva 1898.
B-d	Incipit di tutte le voci	GV_PZS_a27_067v; GV_PZS_a27_063v; GV_PZS_a28_071r; GV_PZS_a27_067r; GV_PZS_a27_066r; GV_PZS_a07_014r (stesura intermedia); Versione Gallignani 1985; Versione definitiva 1898.
C	Coda C e disposizione del testo	GV_PZS_a02_004v; GV_PZS_a27_064v - terzo e sesto sistema; GV_PZS_a02_003r (prima stesura); GV_PZS_a04_008v (versione preliminare); GV_PZS_a05_010v (versione preliminare);

Tab. 30, 5.2.

GV_PZS_a28_071r;
GV_PZS_a07_014r (stesura intermedia);
Versione Gallignani 1895;
GV_PZS_a06_011r;
Versione definitiva 1898.

Sottoposizione del testo liturgico alla Scala enigmatica

Come si è potuto vedere nella ricostruzione della genesi esterna e come emergerà anche da quella della genesi interna, trattata nel prossimo paragrafo, i primi tentativi di armonizzazione non prevedono la presenza di testo verbale. Soltanto in un secondo momento Verdi decide di dare a quella «scala sgangherata» la forma di un vero e proprio brano, ponendovi le parole dell'«Ave Maria». Un altro aspetto da tenere in considerazione è che soltanto alcuni schizzi del *corpus* presentano il testo liturgico, e che il testo sottoposto alla Scala enigmatica si trova quasi esclusivamente in quelli appartenenti ad uno stadio molto avanzato della composizione.

La Scala enigmatica nell'*Ave Maria* di Verdi, come già detto nei capitoli precedenti, ha la funzione strutturale di *cantus firmus*, un elemento stabile intonato dalle varie voci, che a turno assumono il ruolo di *tenor*, sul quale le voci libere si muovono. Anche il testo sottoposto alla Scala enigmatica nelle varie sezioni mantiene la caratteristica di ripetersi alla maniera di un *cantus firmus*: infatti, mentre le sezioni alternano il testo dell'«Ave Maria» a quello del «Sancta Maria» per intonare la preghiera nella sua interezza, alla voce che espone la Scala enigmatica Verdi affida soltanto le parole «Ave Maria».



Es. 48, Disposizione del testo sulla Scala enigmatica, variante *a*.

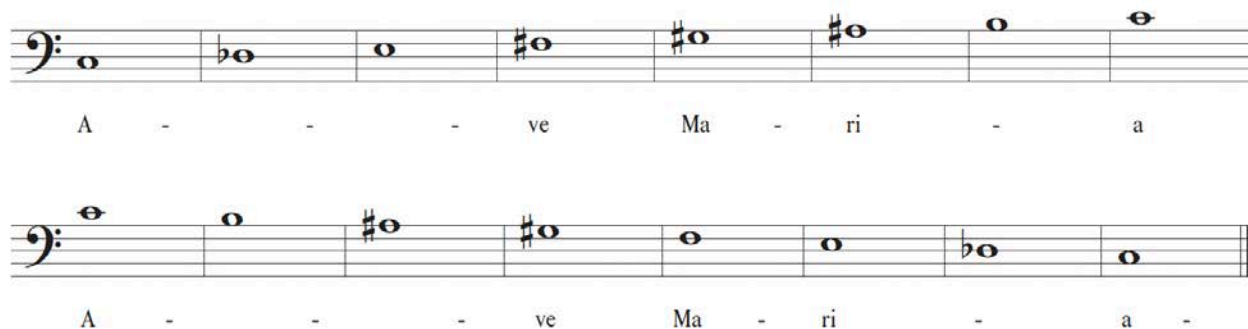
In GV_PZS_a02_003r, foglio contenente la prima stesura e probabilmente anche il primo documento del *corpus* a presentare il testo sottoposto alla Scala enigmatica, osserviamo la variante *a*, dove la successione «Ave, ave Maria» si ripete in modo differente tra moto ascendente e discendente: la parola «Ave» viene ripetuta due volte in entrambi i casi, ma con una diversa sillabazione, come si può osservare nell'es. 48.



Es. 49, Disposizione del testo sulla Scala enigmatica, variante *b*.

Il passo successivo è rappresentato dai fascicoli GV_PZS_a04 e a05, in cui è fissata la versione preliminare, dove il testo alla Scala enigmatica, in tutte le quattro ripetizioni, si presenta nella variante *b* (es. 49). A questa lezione è probabilmente assimilabile anche GV_PZS_a03_05r, nel quale però possiamo osservare la Scala enigmatica solo nel moto ascendente.

Anche qui la parola «Ave» viene ripetuta due volte, ma non c'è differenza nella sillabazione tra moto ascendente e discendente. Quest'ultimo oltretutto corrisponde, nella sillabazione, al moto discendente di *a*, probabilmente ritenuto da Verdi più efficace, tanto da estenderlo a tutta la Scala.



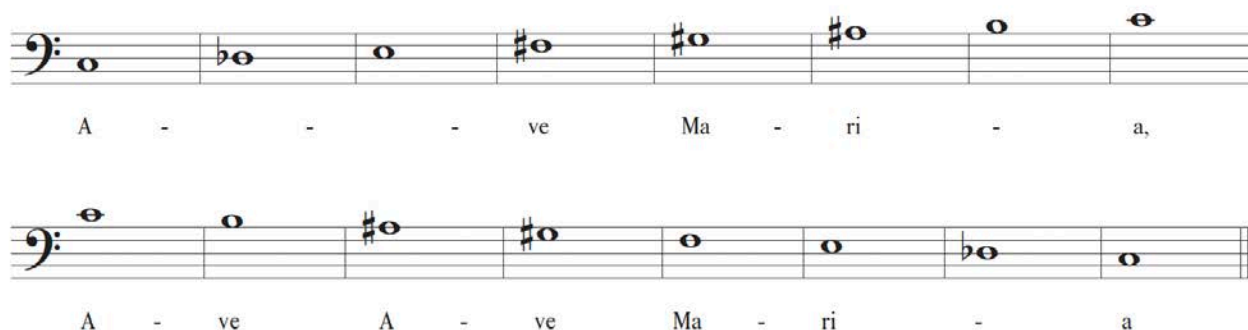
Es. 50, Disposizione del testo sulla Scala enigmatica, variante *c*.

Nella successiva variante *c* (es. 50), comune al fascicolo GV_PZS_a07, contenente la stesura intermedia, agli schizzi GV_PZS_a27_063r (nei sistemi terzo e quarto) e GV_PZS_a28_072v (nei sistemi primo e secondo) e alla versione Gallignani, la parola «Ave» si ripete soltanto una volta, estendendosi per quattro battute. Per la parola «Maria» la variante *c* conferma la sillabazione di *b*. La disposizione del testo si ripete uguale sia nel moto ascendente che discendente. Questa è la disposizione del testo alla Scala enigmatica più impiegata in assoluto negli schizzi.



Es. 51, Disposizione del testo sulla Scala enigmatica, variante *c*¹.

La lezione della versione Gallignani era già stata annotata in GV_PZS_a06_011r (es. 51): lo schizzo è frammentario, mancante della parte che corrisponde alle prime cinque battute della Scala, per cui



Es. 52, Disposizione del testo sulla Scala enigmatica, variante *d*.

possiamo solo tentare di ricostruire la disposizione del testo all'inizio del moto ascendente, ipotizzando che a questo stadio della composizione Verdi non avesse ancora deciso di modificarlo.

Osservando invece la versione definitiva dell'Edizione Ricordi, troviamo ancora una diversa disposizione del testo, corrispondente alla variante *d* (es. 52). Il moto ascendente e quello discendente sono nuovamente differenziati, come nelle prime fasi del lavoro: nel primo la parola «Ave» viene ripetuta

Incipit soprano – A-a

La prima fase di scrittura, che idealmente va dai primi tentativi di armonizzazione fino alla versione preliminare, vede sostanzialmente il mantenimento della stessa lezione dal punto di vista del testo musicale, seppur con piccole varianti per lo più ritmiche, e con due lezioni alternative per quanto riguarda la disposizione del testo liturgico.

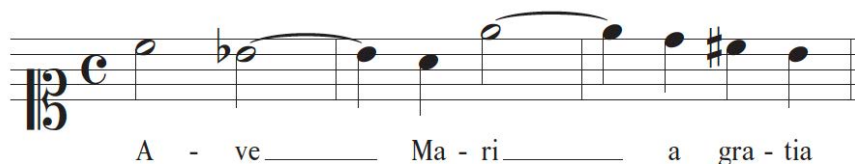


In GV_PZS_a12_029r, che contiene quello che probabilmente possiamo identificare come primo schizzo dal punto di vista cronologico, osserviamo la variante *a* (es. 53). Come già detto in precedenza, a questo stato della composizione probabilmente Verdi ragiona ancora in termini puramente musicali, senza un riferimento al futuro testo verbale. Le prime due note, *do*₄ e *si*_{b3}, si presentano con lo stesso valore di minime.



264

caratteristica ritmica che ritroveremo nella versione definitiva, anche se continuerà a subire variazioni nei successivi abbozzi. A questo stadio della composizione è ancora assente il testo liturgico.



Es. 55, Incipit soprano, variante *c*.

Nella successiva variante *c* (es. 55), attestata in GV_PZS_a02_003r, dove è annotata la prima stesura, e in GV_PZS_a03_005r, troviamo per la prima volta il testo liturgico. Per l'incipit della battuta, *do*₄ e *si*₃, è stata recuperata la prima variante *a* (es. 53).



Es. 56, Incipit soprano, variante *d*.

Arrivando a GV_PZS_a04_007v, dove è annotata la versione preliminare, ci troviamo davanti alla variante *d* (es. 56): l'ingresso del soprano è anticipato da una pausa del valore di semiminima. Anche la disposizione del testo subisce una variazione rispetto alla lezione precedente. Le successive due battute invece rimangono invariate per tutta questa prima fase di composizione.



Es. 57, Incipit soprano, variante *e*.

Con la successiva variante *e* (es. 57) ha inizio la seconda fase della composizione, nella quale l'incipit del soprano in A-a andrà verso la sua forma definitiva. La variante *e* è attestata in GV_PZS_a11_028r, che contiene lo schizzo che probabilmente segna l'inizio della fase di rielaborazione dell'*Ave Maria*. Di nuovo è assente il testo liturgico. Dal punto di vista del testo musicale notiamo come, dalla seconda

Con il successivo schizzo, presente in GV_PZS_a27_068r, ci troviamo di fronte alla variante *f* (es. 58). Il *do*₄ e *si*₃ iniziali recuperano la variante *b* (es. 54), seguite però dalla nuova versione della linea vocale, già attestata in *e*, seppur con una piccola modifica all'inizio di b. 2, attestata soltanto in 068r.



In GV_PZS_a28_073v, in cui è attestata la variante *g* (es. 59), torna nuovamente il testo liturgico. Il testo musicale subisce una nuova modifica, rispetto alla lezione precedente, alle bb. 2 e 3.



Arriviamo così alla variante *h* (es. 60), attestata in GV_PZS_a28_072v, contenente l'abbozzo in cui è annotata una stesura completa dell'intera *Ave Maria* in una versione probabilmente di poco precedente alla stesura intermedia. Il testo musicale è rimasto quasi invariato rispetto alla precedente variante *g*, tranne per una piccola variazione ritmica a b. 3. Anche la disposizione del testo varia minimamente.



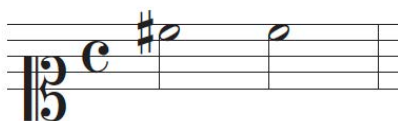
Es. 62, Incipit soprano, variante *l*.

Es. 63, Incipit soprano, variante *m*.

267

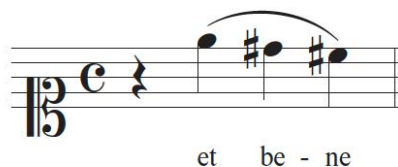
b. 11 della linea del soprano – A-a

Un altro luogo del testo utile ai fini della ricostruzione del processo compositivo dell'*Ave Maria* è rappresentato dalla b.11 della linea del soprano, sempre nella prima sezione del brano A-a: la b. 11 rappresenta la ripresa dopo la prima cesura del brano a b.10, uno snodo musicalmente importante di questa prima sezione. Infatti, le forme differenti che essa ha assunto e che è possibile ricostruire ci mettono davanti ad un ripensamento che Verdi deve aver avuto durante la composizione, a riprova della natura ricorsiva di un qualsiasi processo compositivo.



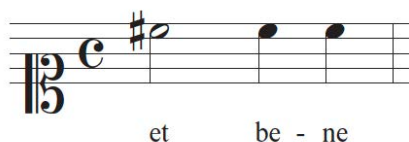
Es. 64, A-a, b.11 s, variante *a*.

La prima realizzazione per questo luogo è rappresentata dalla variante *a* (es. 64), che troviamo attestata in GV_PZS_a12_029r e in GV_PZS_a02_004v, contenenti due schizzi che appartengono alla prima fase compositiva.



Es. 65, A-a, b. 11 s, variante *b*.

In GV_PZS_a02_003r, contenente la prima stesura, Verdi modifica la linea del soprano nella variante *b* (es. 65). La linea della battuta si allontana molto da quella che è stata la lezione precedente. Per questo stesso luogo del testo *b* rimane la lezione considerata valida, sia dal punto di vista del testo musicale che da quello liturgico, per i successivi schizzi che troviamo in GV_PZS_a27_064r, GV_PZSa03_005r e GV_PZS_a04_007v, foglio in cui è annotata la versione preliminare.



Es. 66, A-a, b. 11 s, variante *c*.

La seconda fase compositiva vede una rielaborazione: seppur con delle differenze, Verdi con la variante *c* (es. 66) recupera in parte *a* (es. 64) e non la abbandonerà più fino alla versione definitiva del brano. Infatti, la variante *c* è attestata in GV_PZS_a27_068r, GV_PZS_a28_072v, GV_PZS_a27_066r, in GV_PZS_a07_012v, foglio contenente la stesura intermedia, nella versione Gallignani e nella versione Ricordi.

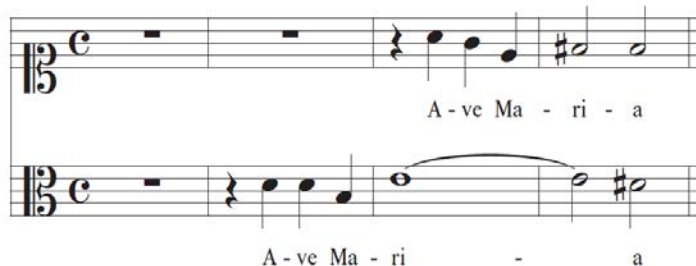
Ingressi del soprano e del contralto e bb. 3-4 del soprano – B-c

Le sezioni che subiscono una maggiore rielaborazione lungo il processo compositivo del brano sono quelle della seconda parte: B-c, B-d e la Coda C.

La seconda sezione B cambia radicalmente tra la versione preliminare e la stesura intermedia, quasi come se Verdi avesse deciso di ripartire da nuove scelte compositive, strutturali e armoniche.



Es. 67, B-c, bb. 1-4, s-c, variante *a*.



Es. 68, B-c, bb. 1-4, s-c, variante *b*.

Lo notiamo subito osservando la variante *a* (es. 67), attestata in GV_PZS_a05_010r, foglio contenente la terza sezione B-c della versione preliminare e punto conclusivo della prima fase compositiva, e la variante *b* (es. 68), attestata in GV_PZS_a25_060v che invece contiene il primo schizzo riconducibile alla seconda fase compositiva per quanto concerne la sezione B-c. Vediamo come i due incipit non abbiano niente in comune, a cominciare dal testo liturgico: infatti, come già detto in precedenza, originariamente la sezione con l'esposizione della Scala in Fa al tenore doveva essere la quarta e conclusiva del brano, e riporta infatti il testo del «Sancta Maria». Nella rielaborazione che porta alla stesura intermedia una delle differenze sostanziali sta proprio nella diversa posizione delle sezioni: adesso l'esposizione della Scala in Fa al tenore rappresenta la terza sezione del brano, alla quale è affidato il testo dell'«Ave Maria». Ma anche in *b* siamo ancora lontani da quella che sarà la lezione definitiva.



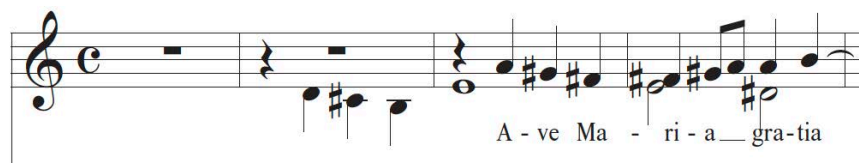
Es. 69, B-c, bb. 1-4, s-c, variante *c*.

Nel primo sistema di GV_PZS_a27_067v troviamo annotata la variante *c* (es. 69). L'ingresso delle due voci rimane invariato dal punto di vista strutturale, mantenendo l'andamento imitativo tra soprano e contralto, ma il profilo melodico è differente: il salto di terza minore che caratterizzava il precedente profilo della linea del contralto è adesso riempito per grado congiunto e anche il nuovo profilo del soprano vede un salto di terza minore, sempre riempito per grado congiunto.



Es. 70, B-c, bb. 1-4, s-c, variante *d*.

La variante *c* viene ripresa e in parte modificata in GV_PZS_a28_072v, che attesta la variante *d* (es. 70). 072v contiene l'abbozzo completo che rappresenta un livello di scrittura poco precedente alla stesura intermedia. Le differenze tra le ultime due lezioni riguardano soprattutto la distribuzione del testo liturgico.



Es. 71, B-c, bb. 1-4, s-c, variante *d'*.

In GV_PZS_a27_066r, contenente un abbozzo in particella che probabilmente precede la stesura intermedia, troviamo una variante che possiamo definire *d'* (es. 71), combaciante con la precedente *d* per quanto riguarda il testo musicale e con delle differenze nella distribuzione di quello liturgico.



Es. 72, B-c, bb. 1-4, s-c, variante *e*.

La seconda fase compositiva si chiude con la stesura intermedia e la successiva versione Gallignani che, per questo luogo del testo, presentano la stessa variante *e* (es. 72). Rispetto alle precedenti, la linea del soprano presenta delle differenze nel testo musicale e nella disposizione del testo liturgico.



Es. 73, B-c, bb. 1-4, s-c, variante *f*.

L'incipit e le prime battute del soprano nella sezione B-c vengono ulteriormente rielaborate nel passaggio dalla versione Gallignani alla versione definitiva. Il primo stadio di questa ulteriore elaborazione è attestato in GV_PZS_a26_062v, dove compare la variante *f* (es. 73): Verdi inverte gli ingressi delle due voci, portando il soprano a entrare a b. 2 e il contralto a seguirlo a b. 3, diversamente da come è sempre stato fino a qui. La variante *f* resta però un *unicum* in tutto il *corpus* di schizzi per quanto concerne questo specifico luogo del testo.



Es. 74, B-c, bb. 1-4, s-c, variante g.

Infatti, già nella successiva variante g (es. 74), attestata in GV_PZS_a26_061r, Verdi torna alla struttura della versione Gallignani, con l'ingresso del soprano di nuovo a b. 3, preceduto dal contralto a b. 2. Rispetto alla variante e (es. 72), il testo musicale appare però profondamente mutato. È interessante notare come l'incipit del soprano impiegato per la variante f sia il punto di partenza per il nuovo incipit del contralto per la variante g.



Es. 75, B-c, bb. 1-4, s-c, variante h.

Il passo conclusivo è rappresentato dalla variante h (es. 75), attestata dalla versione Ricordi. La linea del contralto si modifica solo minimamente sia dal punto di vista del testo musicale che di quello liturgico, mentre è la linea del soprano a mutare ancora e a presentarsi in una nuova veste, questa volta definitiva.

Incipit della sezione B-d

Come accennato poco sopra, anche la quarta sezione dell'*Ave Maria*, B-d, è stata oggetto di rielaborazione nel corso della composizione. Analogamente alla precedente sezione B-c, nel passaggio dalla versione preliminare alla stesura intermedia avviene un cambio dal punto di vista strutturale: mentre

nella prima l'esposizione della Scala in Fa al soprano costituiva la terza sezione del brano, nella seconda rappresenta la quarta ed ultima sezione. Anche in questo caso l'incipit di B-d cambia radicalmente tra la versione preliminare, trascritta come variante *a* (es. 76), e la stesura intermedia.

Es. 76, Incipit B-d, variante *a*.

Es. 77, Incipit B-d, variante *b*.

A segnare l'inizio della seconda fase compositiva troviamo la variante *b* (es. 77): nella nuova elaborazione del brano le voci entrano simultaneamente con un accordo perfetto di Fa in stato fondamentale. È *b* la lezione che troviamo attestata in GV_PZS_a27_067v e in GV_PZS_a27_063v e che segna la direzione che porterà il brano alla versione definitiva.

Es. 78, Incipit B-d, variante *c*.

Le successive rielaborazioni per questo luogo del testo attestate negli schizzi del *corpus* sono tentativi che modificano ritmicamente l'ingresso delle voci e confluiscono nella variante *c* (es. 78), attestata in GV_PZS_a28_071r, foglio che, insieme a GV_PZS_a28_072v, contiene un abbozzo completo dell'intera *Ave Maria* in una forma simile e di poco precedente alla stesura intermedia. In *c* l'armonia è rimasta invariata, l'ingresso delle voci però non è simultaneo a quello della Scala, ma preceduto da una pausa del valore di semiminima.

Es. 79, Incipit B-d, variante *d*.

Es. 80, B-d, variante *e*.

Le due varianti successive, rispettivamente *d* (es. 79), attestata in GV_PZS_a27_067r, ed *e* (es. 80), attestata in GV_PZS_a27_066r, mostrano ancora una volta la natura ricorsiva del processo compositivo: in *d* Verdi muta l'andamento delle linee vocali, ma torna alla simultaneità dell'ingresso delle voci con la Scala, per poi nuovamente modificarlo in *e*, ponendo di nuovo una pausa a precedere l'ingresso delle voci, questa volta del valore di minima.



Es. 81, Incipit B-d, variante *f*.

Es. 82, Incipit B-d, variante *g*.

È soltanto in GV_PZS_a07_014r, foglio contenente la stesura intermedia, che troviamo attestata la variante *f* (es. 81), quasi coincidente con la definitiva variante *g* (es. 82), attestata sia nella versione Gallignani che nella versione definitiva. Verdi ha scelto un ingresso simultaneo di tutte le voci insieme alla Scala enigmatica, ancora una volta con l'accordo perfetto di Fa. L'andamento ritmico delle voci della prima battuta di *f* è inedito e verrà conservato anche nella versione definitiva. Le uniche differenze tra la lezione *f* e la *g* riguardano una piccola variante ritmica a b.2 alle linee di tenore e basso.

Coda C e disposizione del testo

Anche la Coda è stata oggetto da parte di Verdi di numerose rielaborazioni dal punto di vista strutturale e contenutistico nel corso degli anni di composizione.

Es. 83, Coda, variante *a*.

La Coda è attestata per la prima volta in GV_PZS_a02_004v, foglio contenente un abbozzo in particella completo della prima parte del brano. Nella variante *a* (es. 83), la Coda si estende per sei battute nel tono di Do, il basso intona un pedale di tonica e il soprano una scala ascendente da *sol*₃ a *mi*₄.

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. It consists of four staves. The top staff is for Soprano, the second for Contralto, the third for Tenore, and the bottom for Basso. The lyrics are: Soprano: A - ve Ma - ri - a; Contralto: A - ve a - ve Ma - ri - a; Tenore: A - - - - ve; Basso: A [men]. The Basso part features a long note on 'A' spanning the first two measures, followed by a half note on 've' in the third measure. The Soprano part features a half note on 'A', followed by a half note on 've', and then a half note on 'a' in the third measure. The Contralto part features a half note on 'A', followed by a half note on 've', and then a half note on 'a' in the third measure. The Tenore part features a half note on 'A', followed by a half note on 've', and then a half note on 'a' in the third measure. The Basso part features a half note on 'A', followed by a half note on 've', and then a half note on 'a' in the third measure. The Basso part also includes the word '[men]' at the end of the third measure.

Es. 84, Coda, variante *a'*.

Perfettamente coincidente nel testo musicale è la variante *a'* (es. 84), che compare nel terzo sistema di GV_PZS_a27_064v, a conclusione dell'esposizione della Scala in Do al basso e poi al contralto. La scrittura è qui a quattro voci con presenza del testo liturgico. Notiamo come le parole utilizzate in un primo momento per la Coda siano «Ave Maria» per le voci di soprano e contralto e solamente «Ave» per quella di tenore. Per la voce del basso nello schizzo troviamo soltanto la «A» posta sotto al primo *do*₂, ma possiamo supporre, guardando anche agli schizzi successivi, che nell'idea di Verdi dovesse concludere con la sillaba «men».

A - ve Ma - ri - a

A - ve a - ve Ma - ri - a

A - - - - - ve

A - - - - - men

Es. 85, Coda, variante *b*.

Ancora in 064v, nei tre sistemi successivi, troviamo un altro tentativo di armonizzazione della stessa porzione di brano: Scala in Do esposta dal basso, poi dal contralto e Coda in Do, come trascritta nella variante *b* (es. 85). Notiamo come le voci di soprano, tenore e basso siano rimaste invariate rispetto alla lezione precedente, sia per quanto riguarda il testo musicale che quello liturgico. È la linea del contralto che presenta delle variazioni, seppur minime, nel testo musicale e nella disposizione del testo.

A - ve Ma - ria a - ve

A - ve a - ve Ma - ri - a Ma - ri - a.

A - - - - - ve

A - - - - - men

Es. 86, Coda, variante *c*.

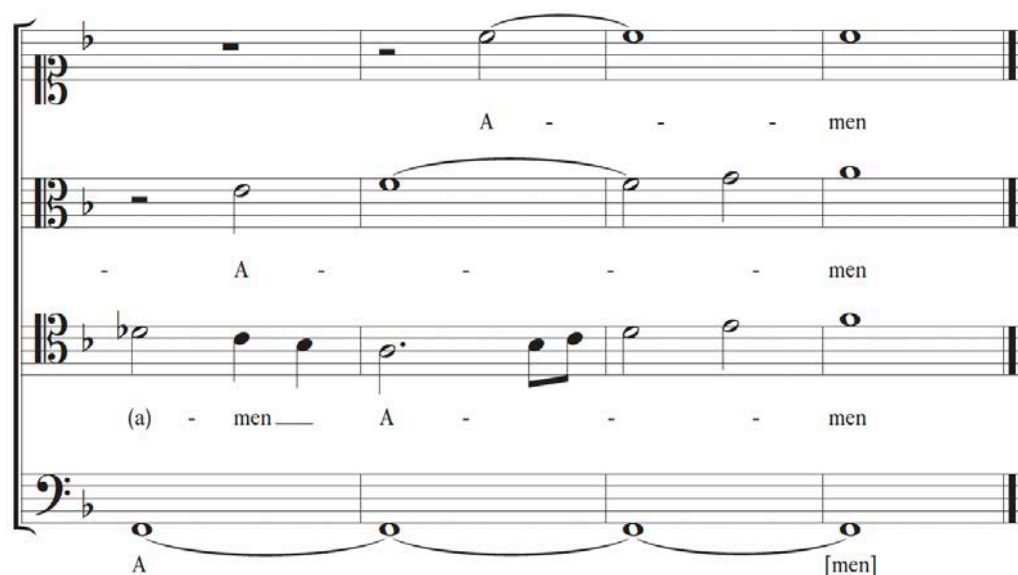
A - - - - - men A - - - - - men

- A - - - - - ve - - - - - a - - - - - ve - - - - - a - - - - - ve - - - - - Ma - ri - - a - -

A - - - - - men

A - - - - - men

I primi schizzi che attestano l'esistenza della Coda nel tono Fa sono contenuti in GV_PZS_a004 e GV_PZS_a005, ovvero nei fascicoli in cui è annotata la versione preliminare. In questa la Coda in Do a conclusione della prima parte del brano, trascritta come variante *c¹* (es. 87) e contenuta in GV_PZS_a04_008v, conferma la lezione di *c* per quanto riguarda il testo musicale. È il testo liturgico questa volta ad aver subito una modifica: infatti la parola utilizzata per concludere le linee vocali di soprano, tenore e basso non è più «Ave», ma «Amen».



Es. 88, Coda, variante *d*.

A conclusione della versione preliminare, in GV_PZS_a05_010v troviamo annotata la Coda in Fa, che si presenta secondo la variante *d* (es. 88): si estende per sole quattro battute, la voce del basso mantiene il ruolo di pedale di tonica, la voce più fiorita è quella del tenore e la parola su cui si muovono le linee di tutte e quattro le voci è «Amen». La voce del basso, per la quale nello schizzo troviamo soltanto la «A» posta sotto al primo *fa*₁, probabilmente doveva concludere con la sillaba «men».



Es. 89, Coda, variante *e*.

Nella rielaborazione dalla versione preliminare alla stesura intermedia, come già detto, la Coda in Do scompare. Il passaggio tra la prima parte A e la seconda parte B avviene senza soluzione di continuità.

Rimane la Coda dopo B-d, la cui prima attestazione compare in GV_PZS_a28_071r, foglio che insieme a GV_PZS_a28_072v contiene un abbozzo completo dell'intera *Ave Maria* in una forma simile e di poco precedente a quella della stesura intermedia. Nella variante *e* (es. 89), annotata 071r, notiamo come l'estensione della Coda sia adesso di sei battute, come di sei battute era anche l'antica Coda in Do. A questo stadio di scrittura non è ancora presente il testo liturgico.

The image displays a musical score for the Coda of the Ave Maria, variant *e^l*. It consists of four staves, each representing a different vocal part: Soprano (top), Alto (second), Tenor (third), and Bass (bottom). Each staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The lyrics 'A - - - - men a - - men' are written below the notes. The Soprano and Alto parts have a melodic line that rises and then falls, while the Tenor and Bass parts have a more static, sustained line. The Tenor part includes an accent (>) over the first 'men'. The Bass part has a longer note value for the first 'men'. The score concludes with a double bar line. Above the Soprano staff, there is a hairpin crescendo leading to the word 'allarg' (allargando), which is written above the final notes of the Soprano part.

Es. 90, Coda, variante *e^l*.

Testo annotato nella successiva variante *e^l* (es. 90), attestata in GV_PZS_a07_014r, foglio contenente la stesura intermedia. Il testo musicale di soprano e basso è identico alla precedente variante *e*. Quello di contralto e tenore viene minimamente modificato. A questo stadio della composizione Verdi decide di concludere sulla parola «Amen»: le voci concludono simultaneamente l'accordo finale intonando la stessa sillaba.

ppp *diminuendo e allargando*

A - - - - men A - men

A - - - - men A - - - - men

A - - - - - men A - - - - men

ppp

A - - - - - men A - - - - men

Es. 91, Coda, variante *f*.

Nella rielaborazione dalla stesura intermedia alla versione Gallignani succede qualcosa di curioso: Verdi riduce la Coda della versione Gallignani a cinque battute, contraendo le bb. 2 e 3 della precedente variante *e¹* in una. Infatti, se osserviamo le due lezioni, il testo musicale della Coda è coincidente e anche la disposizione del testo liturgico non cambia. Ma le note che costituivano le bb. 2 e 3 in *e¹* (es. 90) vengono dimezzate nel loro valore e fatte confluire nella b. 2 della nuova variante *f* (es. 91).

allarg *f*

A - - - - men a - men

A - - - - men a - men

A - - - - - men a - - - - men

A - - - - - men a - - - - men

Es. 92, Coda, variante *e²*.

Ma la variante *f* della versione Galignani viene abbandonata da Verdi poco dopo: infatti, già in GVPZS_a06_011r, foglio contenente uno schizzo che probabilmente si inserisce nella fase di rielaborazione, la Coda, trascritta nella variante *e*² (es. 92), torna ad essere quella annotata nella stesura intermedia.

The musical score is for the Coda of 'Ave Maria su Scala enigmatica'. It features four staves. The top three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and the bottom staff is for the basso continuo. The lyrics are 'A - - - men a - men'. The score includes dynamic markings 'pp' (pianissimo) and 'allarg' (allargando). The vocal parts have various ornaments and slurs, and the basso continuo has a simple harmonic line.

Es. 93, Coda, versione definitiva dell'Edizione Ricordi.

L'ultimo e conclusivo passo della storia compositiva dell'*Ave Maria su Scala enigmatica* è rappresentato dalla versione definitiva dell'Edizione Ricordi, nella quale Verdi recupera la lezione *e*¹, che aveva già adottato nella stesura intermedia, facendola precedere però da un'intera battuta di pausa.

5.3 Un'ipotesi di ricostruzione del processo compositivo

AVVENIMENTO	RIFERIMENTO GENESI ESTERNA	RIFERIMENTO GENESI INTERNA ¹¹¹
5 agosto 1888 La <i>Scala Rebus</i> compare per la prima volta sulla «Gazzetta musicale di Milano».	«Gazzetta musicale di Milano», n. 32, p. 292.	
Autunno-Inverno 1888 Primi tentativi dell'armonizzazione della Scala in Do al basso.	Lettera a Boito del 6 marzo 1889 ¹¹²	
6 marzo 1889 Intonazione senza testo verbale e senza raddoppio della Scala	Lettera di Verdi a Boito ¹¹³	GV_PZS_a12_029r e 029v
11 marzo 1889 Introduzione delle armonizzazioni in Do (contralto) e in Fa (soprano e tenore)	Lettera di Verdi a Boito ¹¹⁴	GV_PZS_a02_004v GV_PZS_a27_064v GV_PZS_a02_003r GV_PZS_a27_064r GV_PZS_a03_05r Versione preliminare
31 gennaio 1895 Verdi richiede a Giuseppe Gallignani l'autografo.	Lettera di Verdi a Gallignani ¹¹⁵	Abbozzi successivi alla versione preliminare e probabilmente databili tra il 1889 e il 1891: GV_PZS_a11_028r GV_PZS_a27_068r GV_PZS_a28_073v

¹¹¹ Gli schizzi e gli abbozzi non sono riportati secondo l'ordine della loro segnatura, ma secondo quello che si ritiene essere l'ordine cronologico all'interno del processo compositivo.

¹¹² CONATI (A CURA DI) 2014, pp. 190-191.

¹¹³ CONATI (A CURA DI) 2014, pp. 190-191.

¹¹⁴ CONATI (A CURA DI) 2014, p. 193.

¹¹⁵ CESARI, LUZIO 1987, pp. 411-412.

		GV_PZS_a28_073r GV_PZS_a28_071v GV_PZS_a28_071r GV_PZS_a28_72r GV_PZS_a25_060v GV_PZS_a27_067v FV_PZS_a27_063r GV_PZS_a27_072v GV_PZS_a27_063v GV_PZS_a27_067r GV_PZS_a27_066r GV_PZS_a28_070r GV_PZS_a07_012v/014r (contenente la stesura intermedia). GV_PZS_a25_059r.
28 giugno 1895 Esecuzione dell' <i>Ave Maria</i> , diretta dallo stesso Galignani, a Parma		Versione Galignani, ad oggi dispersa.
29 giugno 1895 Recensione dell'esecuzione sulla «Gazzetta di Parma».	<i>Teatri e cose d'arte. Le Ave Maria di Verdi</i> , la «Gazzetta di Parma». ¹¹⁶	
7 luglio 1895 Notizia dell'esecuzione sulla «Gazzetta musicale di Milano».	<i>La Scala-Rebus e le Ave Maria di G. Verdi</i> , «Gazzetta musicale di Milano». ¹¹⁷	
16 luglio 1895	Lettera di Ricordi a Verdi ¹¹⁸	

¹¹⁶ CONATI 1978, p. 295.

¹¹⁷ CAPUTO 1895, pp. 453-454.

¹¹⁸ CONATI 1978, pp. 297-298.

Ricordi progetta di pubblicare alcune nuove composizioni di Verdi, tra cui anche l' <i>Ave Maria</i> .		
19 luglio 1895 Verdi rifiuta la proposta di Ricordi.	Risposta di Verdi a Ricordi ¹¹⁹	
25 luglio 1895 Ricordi per il momento accetta il diniego di Verdi.	Lettera di Ricordi a Verdi ¹²⁰	
4 giugno 1897 Verdi scrive a Ricordi di aver lasciato riscritto il brano. Inoltre, acconsente a stamparla, seppur con delle restrizioni.	Lettera di Verdi a Ricordi ¹²¹	GV_PZS_a26_061v GV_PZS_a26_061r GV_PZS_a07_011r GV_PZS_a26_062v
21 ottobre 1897 Verdi invia a Ricordi L' <i>Ave Maria</i> , insieme al <i>Te Deum</i> , affinché li stampi.	Lettera di Verdi a Ricordi ¹²²	
24 ottobre 1897 Data a cui risale la copia manoscritta, forse fatta realizzare dallo stesso Verdi per inviarla a Ricordi, oppure commissionata da Ricordi per preparare la bozza di stampa.		Copia di Milano <i>Stichvorlage</i>
1898 Pubblicazione de i <i>Quattro Pezzi Sacri</i>		Edizione definitiva dell'Edizione a stampa Ricordi

Tabella 31, 5.3.

¹¹⁹ CONATI 1978, p. 299.

¹²⁰ CONATI 1978, p. 299.

¹²¹ LLETT002021

¹²² LLETT 002043

Nel ricostruire, attraverso i materiali preparatori, il processo compositivo dell'*Ave Maria su Scala enigmatica*, è possibile individuare tre fasi principali: una prima, corrispondente alla stesura della versione preliminare; una seconda, che conduce alla versione Gallignani; e una terza, caratterizzata dalla rielaborazione di quest'ultima verso la versione Ricordi.

Prima fase

Come già detto nel secondo capitolo (cfr. 2.2, p. 16), del brano che diventerà *l'Ave Maria su Scala enigmatica* Verdi scrive per la prima volta il 6 marzo 1889, quando racconta a Boito di aver gettato «sul fuoco alcune carte, fra le quali anche tale sgraziata Scala»:¹²³ nella lettera fa riferimento alla Scala Rebus pubblicata qualche mese prima sulla «Gazzetta musicale di Milano». Stando a quanto Verdi scrive, i primi tentativi di armonizzazione dovevano essere già stati avviati prima del 6 marzo 1889. Verdi stesso però dice di aver bruciato quanto scritto, per cui possiamo ipotizzare non siano sopravvissuti schizzi precedenti a tale data.

A questa prima fase potrebbero appartenere GV_PZS_a12_029r e 029v: due abbozzi completi contenenti rispettivamente l'armonizzazione a quattro voci del moto ascendente e di quello discendente della Scala esposta in Do dal basso. Il testo musicale è scritto su un foglio bianco, dove i pentagrammi sono stati realizzati a mano, e ciò potrebbe anche far pensare ad un appunto estemporaneo, magari scritto lontano da casa. L'abbozzo potrebbe essere forse sopravvissuto alle fiamme di cui Verdi parla nella lettera del 6 marzo, oppure potrebbe essere stato realizzato a partire da quanto inviato in risposta da Boito e quindi rappresentare il nuovo punto di partenza della composizione. L'assenza del testo verbale è compatibile con una fase relativamente precoce del lavoro: infatti, Verdi proprio nella stessa lettera del 6 marzo accenna alla possibilità di associare all'armonizzazione le parole dell'«Ave Maria», lasciando intendere che la questione fosse ancora oggetto di riflessione.

Nella lettera successiva, datata 11 marzo 1889, Verdi scrive di aver armonizzato la Scala esposta in Do dal basso con le parole dell'«Ave Maria» e la Scala esposta in Fa dal soprano con le parole del «Sancta Maria», trovandosi però in difficoltà a «tornare al Tono Principale con garbo e naturalezza».¹²⁴ Di questa forma della composizione nel *corpus* degli schizzi di Parma non abbiamo però testimonianza. Sempre nella lettera dell'11 marzo prosegue dicendo che, vista la difficoltà incontrata, ha aggiunto l'esposizione della Scala in Do al contralto e quella della Scala in Fa al tenore, arrivando così ad avere due intonazioni complete della preghiera. A questa descrizione del brano corrispondono i due fascicoli GV_PZS_a04 e

¹²³ CONATI (A CURA DI) 2014, pp. 190-191.

¹²⁴ CONATI (A CURA DI) 2014, p. 193.

GV_PZS_a05, che contengono quella che qui viene convenzionalmente chiamata versione preliminare: un'*Ave Maria* costituita dall'armonizzazione a quattro voci della Scala esposta in Do prima dal basso e poi dal contralto, con il testo rispettivamente dell'«Ave Maria» e del «Sancta Maria», seguite da una Coda in Do, e dall'armonizzazione a quattro voci della Scala esposta in Fa prima dal soprano e poi dal tenore, con il testo rispettivamente dell'«Ave Maria» e del «Sancta Maria,» seguite da una Coda in Fa. Probabilmente, vista anche l'impaginazione dei fascicoli, la tipologia di fogli scelta e la pulizia del testo musicale, questa doveva costituire per Verdi una stesura perlopiù definitiva.

Possiamo ricostruire questa prima fase del processo compositivo prendendo in esame altri sette schizzi successivi a GV_PZS_a12_029r e a12_029v e precedenti quelli che contengono la versione preliminare, qui riportati secondo quello che dovrebbe essere il loro ordine cronologico:

1. GV_PZS_a12_029r e a12_029v;
2. GV_PZS_a02_04v;
3. GV_PZS_a27_064v;
4. GV_PZS_a27_064r;
5. GV_PZS_a02_003r (contenente la prima stesura);
6. GV_PZS_a03_005r;
7. GV_PZS_a04 e GV_PZS_a05 (contenente la versione preliminare)
8. GV_PZS_a27_068r (s. sesto);
9. GV_PZS_a27_068v (s. primo).

In GV_PZS_a02_004v siamo davanti ad un abbozzo in particella contenente l'armonizzazione della Scala esposta in Do prima dal basso e poi dal contralto, più una Coda in Do. La scrittura è su due pentagrammi ed è assente il testo liturgico; questo fa pensare che possa trattarsi di un foglio di lavoro precedente ad una stesura a quattro voci. Il testo musicale ha molto in comune con quello di GV_PZS_a12_029r e 029v.

Ad a02_004v potrebbe seguire GV_PZS_a27_064v: da un abbozzo completo in cui sono fissate due sezioni lavorate in una scrittura a due voci, Verdi potrebbe aver sciolto in una scrittura a quattro voci le singole sezioni. Infatti, questo secondo abbozzo contiene soltanto l'esposizione della Scala in Do al contralto armonizzata a quattro voci, presentandola in due versioni differenti, entrambe seguite dalla stessa Coda. Il testo liturgico, seppur presente, non è completo sotto tutte le voci ed è completamente mancante alla Scala enigmatica. Altri materiali di lavoro, corrispondenti a questa fase per le altre tre sezioni del brano, potrebbero essere andati persi.

In GV_PZS_a27_064r troviamo due schizzi nei quali viene elaborato su due sistemi differenti lo stesso passaggio dell'armonizzazione della Scala esposta in Do dal basso: due brevi frammenti di cinque battute dove le voci di soprano e tenore si differenziano leggermente tra i due sistemi. Seppur il testo musicale sia in parte differente dal testo musicale della prima stesura, 064r segna probabilmente una fase di lavoro che tende verso quest'ultima.

L'abbozzo e gli schizzi contenuti nei due fogli precedenti possono essere serviti per arrivare all'abbozzo GV_PZS_a02_003r, contenente la prima stesura: ovvero l'esposizione della Scala in Do prima al basso e poi al contralto, seguita da una Coda in Do, armonizzate a quattro voci, con il testo liturgico sottoposto a tutte le voci e alla Scala enigmatica. Proprio la presenza delle parole «Ave Maria» alla Scala enigmatica fa pensare che si tratti di una forma considerata da Verdi in quel momento definitiva o comunque avanzata: come già accennato in 5.2, analizzando il *corpus* degli schizzi si nota come spesso la Scala enigmatica venga lasciata priva di testo, anche laddove le altre voci lo presentino. La sua comparsa tende invece a caratterizzare le stesure più avanzate e considerate anche solo provvisoriamente come compiute. Il testo musicale di a02_003r in alcuni luoghi, come ad esempio nell'incipit, si discosta da quello dei primi schizzi e sembra andare invece verso quello della versione preliminare (cfr. 5.2, pp. 261-262).

Mancando nel *corpus* un foglio contenente una stesura 'in pulito' della sola armonizzazione in una scrittura a quattro voci della Scala esposta in Fa dal soprano e dal tenore, complementare quindi a GV_PZS_a02_003r, possiamo ipotizzare che tale foglio sia andato perduto, oppure che Verdi abbia deciso di proseguire la stesura definitiva utilizzando un'altra tipologia di carta.

In questa fase della composizione potrebbe inserirsi GV_PZS_a03_005r: sul foglio, ricavato da uno di dimensioni maggiori di formato verticale, troviamo impostati due sistemi di quattro voci ciascuno con la sola esposizione della Scala enigmatica in Do al basso, armonizzata completamente nel suo moto ascendente, con presenza di testo verbale a tutte le voci, compresa la Scala, e con la sola voce del soprano per il moto discendente, anche in questo caso completa di testo verbale. Vista l'impaginazione, la tipologia di foglio scelta e la pulizia del testo musicale presente, questa doveva essere forse una stesura "in pulito", lasciata però incompiuta. Forse Verdi, durante la scrittura, deve aver deciso di fare alcune modifiche al testo musicale.

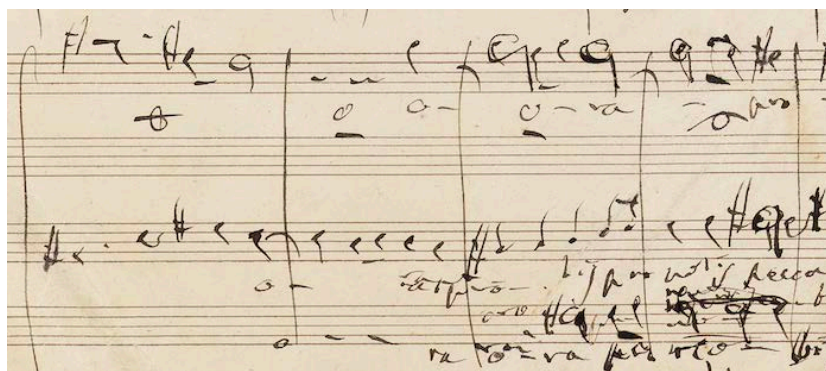
È a questo punto che probabilmente arriviamo alla versione preliminare, contenuta in GV_PZS_a04_007r, 007v, 008r, 008v e da GV_PZS_a05_009r, 009v, 010r, 010v, due fascicoli strutturati e impaginati nello stesso modo, nei quali troviamo le armonizzazioni a quattro voci della Scala enigmatica esposta in Do prima dal basso e poi dal contralto, seguite da una Coda sempre in Do (fascicolo

a04) e della Scala enigmatica esposta in Fa prima dal soprano e poi dal tenore, seguite da una Coda in Fa (fascicolo a05).

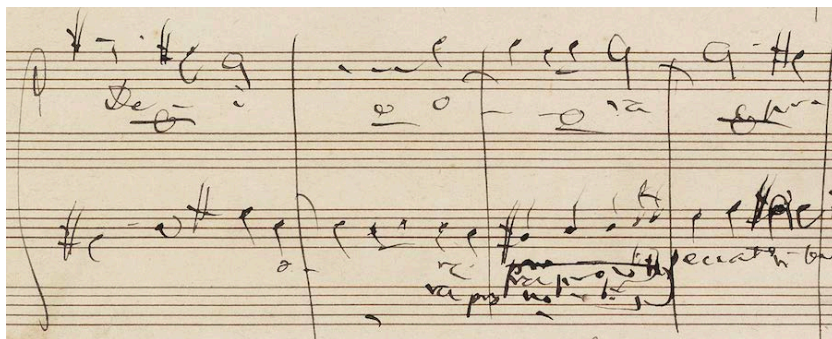
Appena successivi alla versione preliminare potrebbero essere GV_PZS_a27_068r (nel sesto sistema) e GV_PZS_a27_068v (nel primo sistema): due fogli nei quali vediamo elaborata la stessa sezione di Scala esposta in Do dal contralto per l'estensione di otto battute. Il testo musicale dei due fogli è differente da GV_PZS_a02_003r mentre pare avvicinarsi alla versione di GV_PZS_a04. Come si può osservare nel confronto qui sotto riportato, il soprano di GV_PZS_a04_008r (es. 94), foglio contenente la versione preliminare dedicato alla seconda sezione del brano A-b, presenta una correzione tra le bb. 7 e 10 operata direttamente sul foglio. Il testo di GV_PZS_a27_068r (es. 95) e GV_PZS_a27_068v (es. 96) si avvicina molto a quello corretto in GV_PZS_a04_008r: i due fogli potrebbero essere stati impiegati in un momento di ripensamento che ha portato la versione preliminare alla forma oggi visibile.



Es. 94, GV_PZS_a04_008r, bb. 7-10.



Es. 95, GV_PZS_a27_068r, sesto sistema, bb. 1-4.



Es. 96, GV_PZS_a27_068v, primo sistema, bb. 1-4.

Seconda fase

La seconda fase compositiva verosimilmente porta Verdi a comporre quella che Marcello Conati definisce una prima versione dell'*Ave Maria su Scala enigmatica*, precedente a quella pubblicata da Ricordi e alla quale questo studio si riferisce come versione Galignani.

Dal 1889 nella corrispondenza verdiana non si fa più accenno al «basso sgangherato», ma è invece probabile che Verdi abbia continuato a lavorarci negli anni successivi, almeno fino a quando inviò il manoscritto a Giuseppe Galignani. Possiamo immaginare che tale manoscritto sia giunto nelle mani di Galignani dal 1891 in avanti: infatti, come già detto nel secondo capitolo (cfr. 2.3, p. 20), in quello stesso anno Galignani diventa direttore del Conservatorio di Parma, anche grazie ad una segnalazione di Verdi stesso. Nel 1894 organizza le celebrazioni palestriniane, in occasione dei trecento anni dalla morte del compositore rinascimentale, e chiede a Verdi di contribuire con una nuova composizione. Verdi rifiuta, ma è possibile che abbia inviato in quell'occasione il manoscritto della sua *Ave Maria* per farlo visionare a Galignani. Tuttavia, nel *corpus* degli schizzi conservati a Parma manca una stesura che possa corrispondere al manoscritto dal quale è stata ricavata la Copia Galignani. Effettivamente è lo stesso Verdi ad informarci, con una lettera a Ricordi del 4 giugno del 1897, di aver smarrito il manoscritto, probabilmente dimenticato a Genova, e di aver quindi rielaborato nuovamente il brano. Sono però numerosi gli schizzi e gli abbozzi che attestano la fase compositiva che ha portato dalla versione preliminare alla versione Galignani, passando per un'ulteriore stesura intermedia. Quest'ultima, contenuta nel fascicolo a07, attesta una elaborazione del brano molto diversa dalla versione preliminare e quasi coincidente, ma non sempre uguale, a quella della versione Galignani.

Dalla versione preliminare alla stesura intermedia

Tra la versione preliminare e la stesura intermedia ci sono molte differenze, in parte già elencate nel secondo capitolo (cfr. 2.3, pp. 20-26) e approfondite nel precedente paragrafo 5.2:

1. tra le sezioni A e B scompare la Coda, che rimane soltanto dopo B-d;
2. la Coda C è adesso più lunga rispetto a quella della versione preliminare;
3. nella sezione B la successione della Scala si inverte, prima infatti viene esposta dal tenore e poi dal soprano, così come sarà anche nella versione Galignani e nella versione Ricordi;
4. cambia l'incipit del soprano in A-a;
5. diversa è la sottoposizione del testo liturgico alla Scala enigmatica.

A questa fase compositiva appartiene una cospicua quantità di materiali preparatori: circa una trentina tra schizzi e abbozzi, contenuti in quindici fogli, più l'abbozzo della stesura intermedia. Alcuni attestano lavoro su singole sezioni del brano e altri invece si riferiscono ad una stesura per lo più completa. Per comodità, e anche perché probabilmente la successione cronologica può aver seguito quella strutturale, vengono di seguito descritti prima gli schizzi delle singole sezioni e successivamente quelli relativi all'intero brano.

A-a

Al primo gruppo di materiali appartengono, secondo quello che dovrebbe essere il loro ordine cronologico:

1. GV_PZS_a11_028r;
2. GV_PZS_a27_068r (ss. secondo-quinto);
3. GV_PZS_a28_073v (ss. terzo-quinto);
4. GV_PZS_a28_073r.

GV_PZS_a11_028r contiene uno schizzo appuntato su un pentagramma realizzato a mano e in cui si leggono le prime cinque battute del moto ascendente della Scala esposta in Do dal basso e armonizzata a quattro voci. L'incipit delle altre tre voci è completamente diverso da quello della versione preliminare, soprattutto le prime tre battute del soprano assumono già la forma che sarà conservata da adesso fino alla versione definitiva. Considerando la distanza dalla lezione della versione preliminare che emerge fin dai primi schizzi di questa fase compositiva, la natura estemporanea di 28r può fare ipotizzare che Verdi,

forse lontano da Sant'Agata, abbia in qualche modo ripensato a quel «basso sgangherato», riformulandone una nuova armonizzazione sulla quale deve aver poi lavorato nei mesi e negli anni successivi.

Ancora in GV_PZS_a27_068r, nel primo schizzo del secondo sistema, vediamo una certa distanza dalla lezione della versione preliminare per questo stesso luogo: gli incipit di soprano, contralto e tenore conservano solamente la nota di partenza della prima battuta, per cambiare già alla seconda la linea melodica. Nei primi due sistemi del foglio viene lavorata la prima sezione, completa nel moto ascendente, mancante di alcune voci nel moto discendente, e senza testo liturgico in entrambi. Nel quarto e quinto sistema vediamo ancora la Scala esposta dal basso e armonizzata nella sua interezza, dove le prime cinque battute coincidono per molti punti con la lezione di GV_PZS_a11_028r. Le linee delle altre voci sono complete e a tutte è sottoposto il testo liturgico, fatta eccezione per la Scala: probabilmente, ricordando il *modus operandi* di Verdi, ci troviamo ad uno step ancora provvisorio. Sono presenti ancora differenze, soprattutto al tenore, che allontanano dalla stesura intermedia.

Seguono GV_PZS_a28_073v (nei sistemi terzo-quinto) e GV_PZS_a28_073r, da leggersi probabilmente insieme: infatti, nei due fogli, Verdi lavora sullo stesso frammento di Scala esposta in Do dal basso e armonizzata a quattro voci, compreso tra le note mi_2 e $la\#_2$. Quasi tutti i frammenti presentano varianti differenti tra loro, attestando quindi molto lavoro su questa sezione di Scala. Il quinto sistema di GV_PZS_a28_073v riporta invece il completo moto ascendente della Scala armonizzata in una scrittura a due voci. Potrebbe anticipare GV_PZS_a27_066r, schizzo contenente una stesura completa del brano sempre in una scrittura a due voci, di cui parleremo dettagliatamente più avanti.

A-b

Al secondo gruppo appartengono gli schizzi contenuti in:

1. GV_PZS_a28_073v (ss. sesto-decimo);
2. GV_PZS_a28_071v;
3. GV_PZS_a28_071r (ss. primo, quinto-ottavo);
4. GV_PZS_a28_073r;
5. GV_PZS_a28_072r (ss. quarto-quinto);
6. GV_PZS_a28_070r.

Partiamo da GV_PZS_a04_008r, il foglio contenente la sezione A-b della versione preliminare: se osserviamo l'abbozzo, notiamo un'estesa raschiatura dell'inchiostro tra le bb. 7 e 11 che interessa le voci

di soprano, tenore e basso, di cui si è già parlato poco sopra, riportandone anche un esempio (es. 94). La porzione della pagina raschiata, il formato del foglio, la pulizia del testo musicale e la presenza del testo verbale completo fanno pensare, come già detto, si tratti di quella che Verdi deve aver considerato una stesura perlopiù definitiva del brano. Successivamente deve aver deciso di operare delle correzioni più estese sia sulla singola sezione che su tutto il brano, e quindi optato per la riscrittura di una nuova stesura. A questa fase di rielaborazione potrebbe appartenere il gruppo di schizzi contenuto in GV_PZS_a28_073v (nei sistemi sesto-decimo), GV_PZS_a28_071v, GV_PZS_a28_071r (nei sistemi primo, quinto-ottavo), GV_PZS_a28_073r e in GV_PZS_a28_072r (nei sistemi quarto e quinto), nei quali si attesta molto lavoro sull'armonizzazione del moto ascendente della Scala enigmatica.

In GV_PZS_a28_073v, nei sistemi settimo e ottavo sono annotate due lezioni differenti per il moto ascendente della Scala, entrambe realizzate in una scrittura a due voci. I successivi schizzi sopra citati si riferiscono sempre a tentativi di armonizzazione del moto ascendente, soprattutto nel frammento di Scala tra il *mi*₃ e il *si*₃: si notano rielaborazioni e versioni differenti, soprattutto per quanto riguarda la linea del basso e il suo ingresso.

In GV_PZS_a28_070r, nei sistemi primo e secondo, troviamo annotata l'intera Scala armonizzata in una scrittura a due voci, però con un evidente segno di cancellatura. La lezione di 070r presentata in questi due sistemi è del tutto coincidente con quella che troviamo annotata in GV_PZS_a27_066r, nei sistemi terzo e quarto. GV_PZS_a28_070r deve aver subito una sorte simile al quinto sistema di GV_PZS_a28_073v, dove la lezione è stata scartata per poi essere recuperata e confluire in 066r. Qui, a differenza di 073v, Verdi decide di scartare la lezione cancellandola, forse pensando di gettare il foglio, che invece verrà ancora riutilizzato per la sezione B-d.

B-c

Al terzo gruppo appartengono gli schizzi contenuti in:

1. GV_PZS_a25_060v;
2. GV_PZS_a27_067v (ss. primo-terzo).

Come già detto in precedenza, la sezione B è quella che subisce una maggiore trasformazione nel passaggio dalla versione preliminare alla stesura intermedia. Già nel primo schizzo del *corpus* riconducibile a questa fase non troviamo punti di contatto con la versione preliminare. Se sono esistiti degli schizzi che hanno rappresentato una fase di transizione, questi non ci sono pervenuti. Possiamo

pensare anche che, per quanto riguarda la sezione B, Verdi ad un certo punto abbia optato per una riscrittura completa, lasciandosi alle spalle la versione precedentemente fissata.

In GV_PZS_a25_060v possiamo ritenere che Verdi avesse già deciso che l'esposizione della Scala enigmatica dovesse passare prima dal tenore e poi dal soprano. I due sistemi sulla pagina presentano l'armonizzazione del moto ascendente della Scala in due versioni differenti: nella prima manca completamente il testo liturgico, presente invece, seppure in modo parziale, nella seconda; quest'ultima pare anticipare il secondo schizzo, contenuto in GV_PZS_a27_067v.

In GV_PZS_a27_067v troviamo annotata una prima armonizzazione della Scala esposta dal tenore, incompleta in molte parti, e l'armonizzazione di un frammento di Scala compreso tra le note *do*₂ e *sol*₂, che preannuncia quanto incontreremo nella stesura intermedia.

B-d

Al quarto gruppo appartengono gli schizzi contenuti in:

1. GV_PZS_a27_063r (ss. quinto-settimo);
2. GV_PZS_a27_067v (ss. quarto-settimo);
3. GV_PZS_a28_073v (ss. primo-secondo).

Come già accaduto per B-c, anche per questa sezione non troviamo schizzi nel *corpus* che abbiano dei punti di contatto con la versione preliminare. Gli schizzi dei tre fogli presi in esame contengono materiale compositivo che si concentra unicamente sul moto ascendente della Scala esposta dal soprano.

In GV_PZS_a27_063r, nel quinto sistema, Verdi mantiene gli ingressi sfalsati delle voci, come accade nella quarta sezione della versione preliminare, seppur con diverso testo musicale. Oltretutto lo schizzo è scritto nella prima metà del sistema con inchiostro nero, mentre nella seconda con una matita, così come a matita è annotato anche il materiale del sesto sistema. L'impiego di due diversi strumenti scrittori potrebbe far risalire i due frammenti a momenti differenti. Il settimo sistema riporta le prime quattro battute della Scala armonizzate in una scrittura a due voci, con un testo musicale che si allontana da quello dei precedenti due schizzi.

In GV_PZS_a27_067v al settimo sistema siamo davanti ad una lezione che in parte si lega a quella del quinto sistema di 063r. Negli altri sistemi invece abbiamo lezioni differenti che attestano una composizione che vira, seppur ancora con delle differenze, verso quella della stesura intermedia, così come nei due sistemi in GV_PZS_a28_073v.

A questo primo gruppo di schizzi ne segue un altro nel quale troviamo abbozzi che riguardano la stesura completa del brano, insieme ancora qualche schizzo relativo a singole sezioni che probabilmente sono state rielaborate nella fase di scrittura della stesura intermedia:

1. GV_PZS__a28_072v e GV_PZS_a20_071r (ss. secondo-quarto);
2. GV_PZS_a27_063r (ss. terzo-quarto);
3. GV_PZS_a27_063v;
4. GV_PZS_a27_067r (ss. primo-terzo);
5. GV_PZS_a27_066r;
6. GV_PZS_a28_070r (ss. quinto);
7. GV_PZS_a07 (stesura intermedia).

GV_PZS_a28_072v e GV_PZS_a28_071r, nei sistemi secondo-quarto, sono da leggersi in continuità, poiché riportano una stesura completa dell'*Ave Maria*, compresa la Coda, in una versione diversa dalla versione preliminare e che va verso la stesura intermedia, nonostante ci siano ancora delle differenze, alcune volte importanti. Questo aspetto, insieme ad altri fattori quali il formato del foglio scelto, il fatto che il brano non sia contenuto nella stessa pagina e l'assenza di testo liturgico in alcuni luoghi fanno pensare a una stesura ritenuta da Verdi non ancora definitiva.

Nella prima sezione, A-a, contenuta nei primi due sistemi di GV_PZS_a28_072v e in GV_PZS_a07_012v per la stesura intermedia, la linea del soprano è pressoché identica sia per il testo musicale che per quello liturgico. Al contralto notiamo qualche differenza nel moto ascendente e nella conclusione. La linea del tenore presenta delle differenze soltanto nelle prime battute, per allinearsi poi con quella della stesura intermedia. La linea del basso, voce che espone la Scala, mantiene la stessa disposizione delle parole «Ave Maria».

Nella seconda sezione, A-b, contenuta nei sistemi terzo e quarto di GV_PZS_a28_072v e in GV_PZS_a07_013r per la stesura intermedia, è interessante osservare la linea del soprano: nella stesura intermedia, tra le bb. 9 e 12 notiamo un'estesa raschiatura dell'inchiostro sulla pagina. Il testo scritto sopra a essa corrisponde dal punto di vista del contenuto musicale alla lezione di 072v, ma differisce nella disposizione del testo liturgico. Altre differenze al soprano si riscontrano nelle prime battute. Abbastanza distanti dalla stesura intermedia sono anche la linea del tenore e quella del basso, molto differente nelle prime battute del moto ascendente della Scala e nelle prime di quello discendente.

Nella terza sezione, B-c, contenuta nei sistemi quinto e sesto di GV_PZS_a28_072v e in GV_PZS_a07_013v per la stesura intermedia, troviamo una situazione simile alle precedenti sezioni:

la linea del soprano presenta differenze nelle prime battute, nella conclusione e nella disposizione del testo, laddove presente in 072v. La linea del contralto coincide in molti punti, salvo alcune differenze nella disposizione del testo e per il luogo compreso tra le bb. 7 e 9, dove in 013v è visibile una raschiatura dell'inchiostro sulla pagina: se osserviamo lo strato di scrittura destituito, notiamo la sua coincidenza con la lezione di 072v. Anche la linea del basso si distingue in modo particolare nella conclusione.

Per la quarta sezione e la Coda, B-d e C, contenute nei sistemi secondo, terzo e quarto di GV_PZS_a28_071r e in GV_PZS_a07_014r per la stesura intermedia, occorre osservare un elemento strutturale del fascicolo a07, già descritto in precedenza (cfr. 4.3, pp. 71-74). In GV_PZS_a07_014r, guardando il lato sinistro della pagina notiamo il residuo di quella che doveva essere una carta poi tagliata. Possiamo pensare che quindi la quarta sezione dell'*Ave Maria* sia stata elaborata da Verdi in una versione che poi deve aver deciso di modificare in maniera abbastanza importante, tanto da inserire nel fascicolo un foglio con la nuova versione. Se osserviamo GV_PZS_a28_071r, notiamo che la lezione di B-d è fortemente differente da quella della stesura intermedia, soprattutto nelle linee di tenore e basso. Possiamo quindi pensare che 071r contenga la lezione coincidente con il livello di scrittura originario del fascicolo a07, tagliato e poi sostituito dal successivo GV_PZS_a07_014r. La Coda, C, si presenta invece abbastanza simile in tutte le linee vocali.

Alla stesura appena discussa segue quella di GV_PZS_a27_063r, che nel suo terzo sistema contiene l'armonizzazione a quattro voci del moto ascendente della Scala enigmatica esposta dal basso e nel quarto sistema l'armonizzazione, sempre del moto ascendente, della Scala enigmatica esposta dal contralto. Nel terzo sistema vediamo alcune correzioni operate a matita, il che ci fa pensare che il compositore sia tornato sul foglio in momenti differenti. La lezione di 063r, in alcuni luoghi, è più vicina a quella della stesura intermedia rispetto a 072v, anche se permangono ancora delle differenze: ad esempio l'incipit del brano in 063r si presenta in una variante che non trova riscontro in nessun altro schizzo del *corpus*; probabilmente siamo davanti ad un'opzione che Verdi deve aver deciso di abbandonare praticamente subito. Nel quarto sistema siamo davanti ad una situazione simile: in alcuni luoghi il testo di 063r è più vicino a quello della stesura intermedia, fatta eccezione per il soprano tra le bb. 8 e 9, luogo che corrisponde alla raschiatura presente nella stesura intermedia e di cui si è fatto cenno sopra. Mentre il testo musicale scritto sopra la raschiatura coincide con la lezione di 072v, lo stesso luogo in 063r presenta una lezione differente. Potremmo trovarci davanti ad un ripensamento di Verdi: nella stesura intermedia riporta la lezione di 072v, poi decide di operare delle correzioni, forse secondo la lezione di 063r, per poi tornare alla lezione precedente. Per non correggere ulteriormente la pagina e rischiare di comprometterne la leggibilità, opta per la raschiatura della porzione di pagina e la sovrascrive.

Anche GV_PZS_a27_063v, nonostante contenga schizzi che si occupano della sola quarta sezione del brano, può probabilmente inserirsi in questa fase compositiva: sulla pagina troviamo alcuni frammenti relativi a poche battute del moto ascendente della Scala esposta in Fa dal soprano, tre armonizzati a due voci e un quarto a quattro. Sulla pagina sono visibili due strumenti scrittori: oltre all'inchiostro, troviamo porzioni di testo scritte a matita. Questo potrebbe far risalire l'elaborazione dei frammenti a momenti diversi. Il frammento armonizzato a quattro voci, alle voci di tenore e basso presenta lezioni in gran parte coincidenti con quelle della stesura intermedia.

Immediatamente successivo a 063v potrebbe essere GV_PZS_a27_067r, dove nei primi due sistemi è annotata un'armonizzazione della Scala completa di testo liturgico a contralto, tenore e basso nel moto ascendente, e solo a tenore e basso nel moto discendente. Il testo musicale presenta qualche differenza con quello di 071r e non è ancora perfettamente coincidente con quello della stesura intermedia.

Il passo successivo potrebbe essere quindi GV_PZS_a27_066r, contenente una stesura completa dell'*Ave Maria* in una scrittura a due voci, mancante però della Coda. Il testo di 066r è molto simile a quello della stesura intermedia, fatta eccezione per pochi luoghi che presentano lezioni in parte differenti: spesso tali differenze sono legate alla disposizione del testo. In particolare, se confrontiamo le bb. 6 del terzo sistema della linea del basso e le bb. 1 e 2 del quarto sistema del basso, del tenore e del soprano rispettivamente con le bb. 6 e 9-12 di GV_PZS_a07_013r (stesura intermedia), alle stesse voci vediamo come la lezione di GV_PZS_a27_066r sembri coincidere con il primo strato di scrittura che è possibile leggere sotto la raschiatura di GV_PZS_a07_013r. Questo potrebbe far pensare che GV_PZS_a27_066r sia immediatamente precedente al fascicolo GV_PZS_a07 (stesura intermedia). Un altro aspetto interessante riguarda l'armonizzazione della Scala esposta dal soprano: questa differisce dalla medesima nella stesura intermedia, GV_PZS_a07_014r, il foglio tagliato e incollato al fascicolo. In 066r sono presenti anche frammenti di testo liturgico, che corrispondono con la disposizione del testo nella stesura intermedia. Confrontando anche altri casi presi in esame fino ad adesso, possiamo ipotizzare che nel processo compositivo dell'*Ave Maria*, la stesura definitiva a quattro voci fosse preceduta da una precedente stesura a due voci.

In questo caso, tra la stesura a due e quella a quattro voci, potrebbe inserirsi GV_PZS_a28_070r, che nel quinto sistema contiene un frammento del moto discendente della Scala esposta dal soprano. La lezione è praticamente coincidente con quella della stesura intermedia per lo stesso luogo, soprattutto nella linea del tenore, che in 066r presentava alcune differenze, non presenti in 70r.

Dalla stesura intermedia alla versione Gallignani

Confrontando la stesura intermedia con la versione Gallignani notiamo che, seppur molto simili, le due versioni non sono perfettamente coincidenti. Come detto più volte, il fascicolo che contiene la stesura intermedia ha molti elementi che ci fanno pensare che Verdi dovesse intenderla come definitiva: il formato orizzontale del foglio, la pulizia e l'ordine generale delle pagine, la presenza di segni di dinamica e di espressione, che ritroviamo praticamente identici nella versione Gallignani, e raschiature dell'inchiostro in corrispondenza di alcune importanti correzioni, operate per non compromettere la leggibilità. Tuttavia, Verdi deve aver deciso di modificare alcuni luoghi, seppur minimamente, e quindi di redigere una nuova stesura dell'*Ave Maria*: probabilmente quell'autografo, che ad oggi non possediamo, mandato in visione a Giuseppe Gallignani intorno al 1894.

La tabella sottostante segnala i passaggi differenti tra le due stesure del brano riportate sezione per sezione:

Sezione	Soprano	Contralto	Tenore	Basso
A-a	-----	bb. 2-4 (lievi differenze nel testo musicale) bb. 12-13 (lievi differenze nel testo musicale e nella disposizione di quello verbale)	b. 2 (lievi differenze nella disposizione del testo verbale) bb. 4-5 (lievi differenze nel testo musicale) b. 13 (lievi differenze nel testo musicale)	bb. 9-10 (lievi differenze nella disposizione del testo verbale)
A-b	b. 12 (lievi differenze nel testo musicale) b. 15 (lievi differenze nel testo musicale e nella disposizione di quello verbale)	bb. 9-10 (lievi differenze nella disposizione del testo verbale)	bb. 1-4 (importanti differenze nel testo musicale) b. 5 (lievi differenze nella disposizione del testo verbale) b.12 (lievi differenze nel testo musicale)	b. 8 (lievi differenze nel testo musicale)

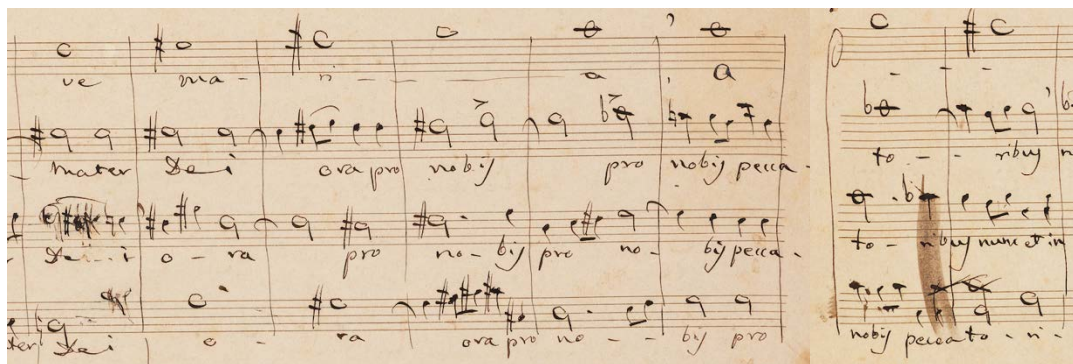
B-c	bb. 3-4 (importanti differenze nel testo musicale) b. 6 (lievi differenze nel testo musicale) b. 9 (lievi differenze nel testo musicale) bb. 11-12 (importanti differenze nel testo musicale)	bb. 2-3 (importanti differenze nel testo musicale) b. 5 (lievi differenze nel testo musicale) bb. 7-12 (lievi differenze nel testo musicale e nella disposizione di quello liturgico)	bb. 9-10 (lievi differenze nella disposizione del testo liturgico)	bb. 1-10 (importanti differenze nel testo musicale e nella disposizione del testo verbale)
B-d	bb. 9-10 (lievi differenze nella disposizione del testo liturgico)	b. 5 (importanti differenze nel testo musicale) bb. 7-9 (differenze nella disposizione del testo liturgico) bb. 10-11 (Important differences in the musical text and in the disposition of that liturgical) bb. 13-14 (important differences in the musical text and in the disposition of that liturgical) bb. 15-16 (differences in the	b.4 (lievi differenze nel testo musicale) b.5 (important differences in the musical text and in the disposition of that liturgical) bb. 6-9 (differences in the disposition of the liturgical text) bb. 10-11 (important differences in the musical text) b. 13 (lievi differenze nel testo musicale e nella disposizione di quello liturgico)	b. 4 (lievi differenze nel testo musicale) b. 5 (important differences in the musical text) b. 9 (lievi differenze nel testo musicale e nella disposizione di quello liturgico) bb. 10-12 (differences in the musical text and in the disposition of that liturgical) bb. 13-14 (differences in the disposition of the liturgical text)

		disposizione del testo liturgico)		bb. 15-16 (lievi differenze nel testo musicale e nella disposizione di quello liturgico)
C	differenza nel numero di battute	differenza nel numero di battute	differenza nel numero di battute	differenza nel numero di battute

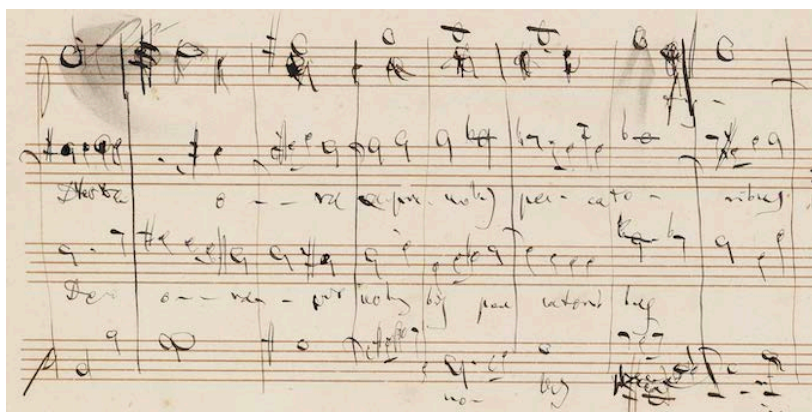
Tabella 32, 5.3.

La quarta sezione del brano B-d, dedicata all'esposizione della Scala enigmatica in Fa al soprano, è quella che presenta il maggior numero di differenze tra le due versioni. A questa sezione appartiene anche l'unico foglio del *corpus* contenente materiale compositivo riconducibile a questa fase genetica: GV_PZS_a25_059r.

Nel foglio, al secondo sistema, è fissata l'armonizzazione di un frammento di Scala di otto battute, corrispondenti all'intervallo tra le bb. 4-11 (es. 98): notiamo come il contralto e il tenore siano molto più vicini alla versione Gallignani (es. 99) che alla stesura intermedia (es. 97), pur mantenendo qualche piccola discrepanza nella disposizione del testo liturgico. 059r segna un passaggio ulteriore in direzione della versione Gallignani.



Es. 97, GV_PZS_a07_14r, primo-secondo sistema, bb. 4-11.



Es. 98, GV_PZS_a25_059r, secondo sistema, bb. 1-8.

Es. 99, versione Gallignani, B-d, bb. 4-11.

Terza fase

Alla stesura della versione Gallignani, che, come detto in precedenza, è possibile datare tra il 1889 e il 1894, segue l'esecuzione pubblica, organizzata da Gallignani stesso, presso il Conservatorio di Parma. Di questa esecuzione sopravvive la copia fatta eseguire dall'autografo e ritrovata da Conati, a riprova dell'esistenza di una stesura precedente alla versione definitiva.

Con la ricostruzione operata fino ad adesso sulla base degli schizzi e gli abbozzi del *corpus* di Parma è stato possibile non solo confermare la giustezza dell'ipotesi di Conati e ricostruire buona parte del processo compositivo, ma scoprire anche l'esistenza di un ulteriore passaggio, rappresentato dalla stesura intermedia, precedente e del tutto differente dalle versioni del brano a noi note fino ad oggi. Attraverso lo studio degli schizzi si è potuti arrivare laddove lo strumento utilizzato da Conati nella sua

ricostruzione, ovvero i carteggi verdiani, non erano più sufficienti poiché non davano tracce di ulteriori ripensamenti o rielaborazioni della composizione.

Ma manca ancora un tassello per arrivare all'edizione Ricordi, che vedrà la luce nel 1898. Tra il 1895 e il giugno del 1897 nella corrispondenza verdiana, con riferimento all'*Ave Maria* e in generale ai *Pezzi Sacri*, si parla soltanto di proposte di esecuzione e di pubblicazione, alle quali Verdi risponde sempre con un diniego. La svolta arriva con la già citata lettera che il 4 giugno del 1897 Verdi scrive a Ricordi, dalla quale sappiamo che, dopo aver dimenticato la «sciarada» a Genova, decide di riscrivere il pezzo da capo, «cambiando qualche punto qua e là». (cfr. 2.4, pp. 26-27). Per ammissione di Verdi stesso, le due versioni presentano delle differenze. Dall'osservazione delle partiture notiamo che la nuova stesura si arricchisce di passaggi cromatici e enarmonici; le singole linee vocali in alcuni luoghi cambiano quasi totalmente, come ad esempio il tenore in A-b e il basso in B-c; alcuni luoghi vedono delle piccole variazioni melodiche per tutte le voci, soprattutto in B-d; cambiano alcune disposizioni del testo liturgico sia alla Scala enigmatica che alle linee vocali; la nuova Coda, non più di cinque, ma di sei battute è preceduta da un respiro, un'intera battuta di pausa.

A questa terza fase genetica appartengono gli schizzi contenuti nei seguenti fogli, qui riportati secondo quello che dovrebbe essere il loro ordine cronologico:

1. GV_PZS_a27_062v (ss. quarto-quinto);
2. GV_PZS_a26_061r (ss. primo-terzo);
3. GV_PZS_a06_011r;
4. GV_PZS_a26_061v;
5. GV_PZS_a26_062v (ss. primo-terzo/sesto-settimo).

In GV_PZS_a27_062v sono annotati due tentativi di armonizzazione dell'incipit della terza sezione B-c: uno, al quinto sistema, in una scrittura a due voci, e l'altro, al quarto sistema, in una scrittura a quattro voci. La linea del basso differisce tra i due sistemi e presenta due lezioni differenti sia dalla versione Gallignani sia dalla versione Ricordi, ma, in alcuni luoghi, tendente verso quest'ultima. In entrambi gli schizzi gli ingressi di soprano e contralto sono invertiti rispetto a come si presentano nella versione Gallignani e nella versione Ricordi: infatti, seppure con due lezioni differenti, l'ingresso del contralto è a b. 2, seguito da quello del soprano a b.3 in entrambe le versioni. In questo foglio Verdi sperimenta un ingresso differente, invertendo le due voci, per poi decidere di cambiare soltanto il contenuto delle linee vocali.

GV_PZS_a26_061r contiene ancora materiale dedicato alla terza sezione B-c e alla prima parte della Scala enigmatica esposta dal tenore: i primi tre sistemi della pagina presentano tre incipit differenti,

ognuno diverso sia dalla versione Gallignani che dalla versione definitiva, ma, anche in questo caso, testimoniano un processo compositivo tendente verso quest'ultima. Al primo e al secondo sistema gli ingressi di contralto e soprano sono tornati rispettivamente a b.2 e a b.3, mentre nel terzo Verdi prova ancora una volta a invertirli.

Arriviamo infine a GV_PZS_a26_061v dove nel primo sistema è annotata l'armonizzazione delle prime sette battute della Scala esposta dal tenore in una versione molto simile a quella della definitiva, con un incipit coincidente dal punto di vista strutturale e melodico. Il secondo sistema della pagina riporta il moto ascendente della Scala esposta dal soprano, ma probabilmente è preceduto da GV_PZS_a06_011r. Come già descritto in precedenza, (cfr. 4.9, p. 181-182), lo schizzo è costituito da tre frammenti e, originariamente, riportava l'intera armonizzazione della Scala enigmatica esposta dal soprano più la Coda. Ad oggi è mancante il frammento corrispondente alle prime cinque battute della sezione B-d. Osservando le linee vocali di quanto sopravvissuto, leggiamo una versione, seppur con delle differenze, molto più simile a quella della versione Gallignani, anche per quanto riguarda la sottoposizione del testo liturgico alla Scala enigmatica. Fa eccezione la Coda, che invece è del tutto coincidente a quella della versione definitiva, sia dal punto di vista del testo musicale, di quello liturgico e per quanto riguarda le dinamiche.

In GV_PZS_a26_062v al secondo e terzo sistema e al sesto e settimo sono annotate due esposizioni complete della Scala in Fa al soprano entrambe, per molti luoghi, corrispondenti alla lezione della versione definitiva. A conclusione della prima armonizzazione, riportata ai sistemi secondo e terzo, vediamo una battuta di pausa: probabilmente quel momento di silenzio che Verdi ha deciso di porre prima della Coda del brano. Nella seconda armonizzazione, annotata ai sistemi sesto e settimo, questa battuta manca, ma le linee vocali sono ancora più simili a quelle della versione definitiva, soprattutto il basso, coincidente sia nel testo musicale che in quello liturgico.

Tuttavia, nel *corpus* degli schizzi di Parma, manca una stesura in tutto corrispondente alla versione definitiva, un autografo completo dell'*Ave Maria su Scala enigmatica*. Dagli scambi epistolari tra Verdi e il suo editore dell'autunno del 1897 sappiamo che il compositore invia tutti quelli che diventeranno i *Quattro Pezzi Sacri*; non sappiamo se direttamente gli autografi oppure delle copie. La lettera del 25 ottobre, in cui Verdi parla del dispiacere e del dolore che prova nel non avere più i pezzi sul suo «scrittojo» (cfr. 2.5, pp. 30), può farci ipotizzare che siano arrivati a Milano direttamente gli autografi. E forse proprio dall'autografo dell'*Ave Maria*, inviato a Ricordi il 21 ottobre del 1897, può essere stata ricavata la copia che in questo studio è indicata come Copia di Milano. Il documento riporta sulla prima pagina la data del 24 ottobre 1897 e il titolo di *Scala Enigmatica a 4 parti di Giuseppe Verdi* ed è conservato presso l'Archivio Musicale Ricordi a Milano. I fogli utilizzati sono di orientamento orizzontale e composti da dieci pentagrammi ciascuno. Il documento è composto da due bifoli inseriti l'uno dentro l'altro e legati tra loro. Il testo musicale è scritto utilizzando le chiavi antiche per ogni singola voce, esattamente come in tutti gli schizzi e gli abbozzi del *corpus* elaborati a quattro voci. Questi sono tutti elementi che ci possono far supporre che il documento sia stato realizzato a partire direttamente dall'autografo di Verdi. Tuttavia, è interessante osservare l'impaginazione del documento: nella Copia di Milano ogni sezione è stata scritta, nell'interezza delle sedici battute totali, e ventitré nel caso di B-d più C, sullo stesso rigo, unendo quindi due fogli e andando a riempire lo spazio bianco tra essi con la prosecuzione dei pentagrammi realizzata a mano. L'es. 100 riporta le prime due sezioni del brano A-a e A-b:

The image shows a musical score for 'Ave Maria' by Giuseppe Verdi. It consists of two systems of staves, each with five staves (two for voices and three for piano accompaniment). The tempo is 'Moderato' with a 2/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in Italian. Two vertical red lines are drawn through the score, indicating the junction between two pages. The first line is at the end of the first system, and the second line is at the end of the second system. The text 'Scala enigmatica' is written vertically on the left side of the score.

Es. 100, Riproduzione delle sezioni A-a e A-b così come si presentano nella Copia di Milano. Il segmento di pagina tra le due linee rosse tracciate nell'esempio corrisponde all'unione tra i due fogli e al segmento di pentagramma tracciato a mano.

L'Edizione Ricordi si discosta da questa impaginazione e segue la prassi dell'epoca che prevedeva l'utilizzo della chiave di violino (per le voci di soprano, contralto), la chiave di violino tenorizzata e quella di basso. Dal punto di vista del contenuto musicale e testuale, la versione della Copia di Milano è in tutto e per tutto coincidente con quella della versione Ricordi. Per cui possiamo ritenere che abbia rappresentato il punto di partenza per la stampa dell'*Ave Maria su Scala enigmatica*.

5.4 Conclusioni

Questa tesi si è proposta lo scopo di ricostruire la genesi interna dell'*Ave Maria su Scala enigmatica* di Giuseppe Verdi e di produrre un'edizione degli abbozzi. Lo studio genetico non solo ha confermato la ricostruzione della genesi interna, già operata da Marcello Conati nel secolo scorso,¹²⁵ ma ha anche permesso di trovare, tra i materiali preparatori, un ulteriore stadio di elaborazione del brano.

Il conseguimento di questo risultato è stato favorito dalla possibilità di visionare e lavorare direttamente sui materiali autografi, messi a disposizione dall'Archivio di stato di Parma; la consultazione diretta ha permesso di rendere più accurato il lavoro di restituzione delle trascrizioni e la descrizione dei materiali.

La ricerca si è svolta in quattro fasi di lavoro principali, la prima rappresentata dallo studio della letteratura: primo passaggio chiave è stato il già citato studio di Conati, *Le "Ave Maria" su Scala enigmatica di Verdi dalla prima alla seconda stesura (1889 - 1897)*, pubblicato sulla «Rivista Italiana di Musicologia» nel 1978. Conati per primo ricostruisce le fasi che hanno portato alla composizione del brano, scoprendo l'esistenza di una stesura precedente alla versione pubblicata. Le sue ricerche lo portano ad individuare una copia manoscritta di questa prima versione, all'epoca dei suoi studi conservata presso la biblioteca Palatina di Parma.¹²⁶ In appendice al suo articolo pubblica un fac-simile del manoscritto, rendendo quindi nota una versione dell'*Ave Maria* differente dall'unica fino ad allora conosciuta.

Durante questa prima fase di studio sulla bibliografia e di ricerca dei materiali, sono venuta a conoscenza dell'esistenza di una raccolta di materiali autografi verdiani conservata a Napoli: l'*Album Verdi*, di cui si è parlato nel secondo capitolo (cfr. 2.2, p. 16). Il volume, assemblato da Ettore Alberghi poco più di dieci anni dopo la morte del compositore, contiene materiali autografi di diversa natura (lettere, minute, telegrammi, stralci di composizioni...). Tra questi materiali ho identificato anche la minuta della lettera di cui è riportato parte del contenuto sempre nel secondo capitolo (cfr. 2.2, pp. 16-17) e la riproduzione con la trascrizione completa in appendice (cfr. 6, p. 306-309). Il contenuto della minuta, come già detto nel corso di questo studio, ha permesso di chiarire in che modo Verdi si sia avvicinato alla Scala Rebus e cosa lo abbia spinto a iniziare a lavorare a quella che sarebbe diventata l'*Ave Maria*. Dell'*Album Verdi* esiste una digitalizzazione resa disponibile online dalla Biblioteca

¹²⁵ CONATI 1978.

¹²⁶ Come detto già detto nel secondo capitolo (cfr. 2.3, p. 20), alla richiesta di visionare tale copia, conservata con segnatura AB.I.4, ci è stato risposto che la copia da molto tempo non è rintracciabile. Ad oggi quindi non è consultabile e non si sa con certezza se sia ancora conservata presso la Biblioteca.

Nazionale di Napoli nel 2006.¹²⁷ Purtroppo, la risorsa digitale risulta, ad oggi, obsoleta e non più accessibile mediante gli attuali dispositivi informatici, a meno di non utilizzare degli appositi plug-in, come ho fatto nel corso della ricerca. Sebbene si sia rivelata utile, la risorsa digitale, nella configurazione originariamente prevista dai suoi curatori, presenta alcune limitazioni in termini di utilizzo e l'assenza di specifiche funzionalità. All'interno della raccolta si conservano materiali degni di interesse e che meriterebbero una diversa valorizzazione. In quest'ottica, potrebbe essere utile prevedere in futuro una nuova ricognizione e digitalizzazione dell'*Album Verdi*, così da renderlo nuovamente accessibile e dotarlo di funzionalità in grado di facilitarne la consultazione e di ampliarne la fruizione da parte di studiosi e appassionati.

La seconda fase dello studio ha visto il lavoro di trascrizione dei materiali: la ricognizione della cartella che conserva i materiali relativi all'*Ave Maria su Scala enigmatica* (cfr. 4.2, pp. 63-66) ha permesso di selezionare i fogli attestanti il processo di composizione del brano, di dividere il materiale compositivo individuato nelle categorie adeguate e di procedere quindi alla trascrizione.

Ho scelto di eseguire trascrizioni di tipo diplomatico-interpretativo: ho cercato di attenermi al testo nel modo più fedele possibile alla fonte autografa, introducendo elementi che ne facilitino la leggibilità e la fruizione; tali elementi sono stati sistematicamente evidenziati perché possano essere riconosciuti come interventi editoriali, quindi discussi e giustificati nel commento. Altre scelte e criteri che ho impiegato nelle trascrizioni sono stati discussi nel paragrafo dedicato (cfr. 4.6, pp. 76-80).

Successivamente alla trascrizione, gli schizzi e gli abbozzi sono stati analizzati tenendo come punto di riferimento la genesi esterna. Questo confronto ha permesso di individuare le diverse fasi che hanno portato il brano alla forma oggi conosciuta. Nella ricostruzione in parallelo delle due genesi è emerso che:

1. all'interno del materiale preparatorio dell'*Ave Maria su Scala enigmatica* oggi noto non si conserva né l'autografo della stesura di cui Giuseppe Galignani fece realizzare una copia, e della quale Marcello Conati pubblicò il fac-simile, né l'autografo della versione definitiva;
2. negli scambi epistolari tra Verdi e Boito si fa riferimento a uno stadio di composizione diverso sia da quello della copia Galignani sia da quello dell'edizione definitiva. Questo primo stadio è attestato nei materiali preparatori attraverso quella elaborazione che in questo studio è chiamata versione preliminare. L'individuazione di questa corrispondenza ha costituito, nel

¹²⁷ Disponibile sul sito della Biblioteca Nazionale di Napoli <http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/96/album-verdi> (data di ultima consultazione del sito: 31/1/2026).

corso della ricerca, uno dei principali punti di raccordo tra la genesi esterna e la genesi interna dell'opera;

3. tra la versione preliminare e l'edizione a stampa è stato possibile individuare un ulteriore stadio di elaborazione che portò il brano ad una forma molto simile a quella attestata dalla copia Gallignani, qui indicato come stesura intermedia. L'importanza della stesura intermedia risiede, pertanto, nel fatto che essa documenta lo stadio compositivo più prossimo all'autografo della prima versione del brano.

L'ultima fase di lavoro si è concentrata sul confronto diretto fra gli schizzi e gli abbozzi proprio in quei luoghi peculiari individuati durante la precedente fase di lavoro: da questo processo sono emersi elementi che hanno permesso di ordinare il materiale secondo quella che in questo studio viene presentata come un'ipotesi di ricostruzione del processo compositivo.

Come già accennato più volte nel corso dello studio, Verdi non si mostrò mai pubblicamente entusiasta del brano. Negli scambi epistolari più volte lo sminuisce e ne parla con appellativi poco lusinghieri; Ricordi tenta a più riprese di convincere Verdi a pubblicare il brano, per diversi anni senza successo. Il persistente rifiuto del compositore potrebbe essere ricondotto, almeno in parte, anche alla volontà di lasciarsi 'corteggiare' dal proprio editore, anche se è evidente che Verdi non fosse particolarmente incline a rendere pubblico il brano per quelle ragioni già ampiamente approfondite nel corso del presente studio; infatti, anche arrivare all'esecuzione pubblica dell'*Ave Maria* non fu semplice, tanto che, molto probabilmente, la prima esecuzione in Italia ebbe luogo soltanto dopo la morte del compositore.

Questa generale reticenza di Verdi appare in netto contrasto con l'impegno e la cura che emergono dai materiali preparatori. Sono infatti quaranta le pagine a noi oggi note che attestano il processo compositivo dell'*Ave Maria*, nelle quali si susseguono numerose varianti, elaborazioni e ripensamenti. La composizione dell'*Ave Maria* accompagnò Verdi per quasi un decennio, rivelando un grande investimento di tempo ed energie. I materiali preparatori sembrano dunque confermare quanto già ipotizzato da altri studiosi: l'*Ave Maria* non fu semplicemente «cosa da non parlarne», ma piuttosto una composizione alla quale egli attribuiva un valore particolare, forse intimo, e alla quale si dedicò a lungo con considerevole cura.

L'*Ave Maria su Scala enigmatica* rappresenta il primo dei *Quattro Pezzi Sacri*. Come già detto nell'Introduzione alla tesi (cfr. 1.1, pp. 6-7), i *Pezzi Sacri* nascono come brani singoli e a sé stanti e, solo in un secondo momento, vengono assemblati in vista della pubblicazione e delle prime esecuzioni pubbliche. I brani sono stati composti in momenti diversi, pensati per organici diversi e probabilmente

non tutti concepiti inizialmente per la stampa. Tuttavia, rappresentano l'ultima opera di Verdi a essere stata pubblicata. Ritengo, alla luce dell'esperienza di ricerca e di studio operato sull'*Ave Maria*, che condurre uno studio genetico sul materiale preparatorio e produrre un'edizione degli abbozzi per i restanti tre brani potrebbe non soltanto fornire informazioni di rilievo sulle singole composizioni, ma contribuire anche agli studi sul processo compositivo verdiano in generale. Inoltre, come dimostrato nel caso del brano oggetto di questa tesi, la trascrizione, lo studio e l'analisi dei materiali preparatori potrebbero contribuire ad arricchire la letteratura già esistente per *Te Deum*, *Laudi alla Vergine* e *Stabat Mater*, ampliando e approfondendo gli studi condotti in un periodo nel quale non era ancora possibile accedere direttamente a tali materiali.

Il *modus operandi* potrebbe ricalcare, almeno in una fase progettuale, quello adottato per questa ricerca, ovviamente tenendo conto delle specifiche di ogni brano e delle esigenze che il lavoro sui materiali può richiedere:

1. ricognizione sui materiali autografi;
2. studio della letteratura esistente;
3. scelta della metodologia e dei criteri di trascrizione;
4. analisi e confronto sui materiali trascritti;
5. formulazione di un'ipotesi per la ricostruzione del processo compositivo.

Si potrebbe così arrivare ad uno studio genetico e a un'edizione degli abbozzi per l'opera completa dei *Quattro Pezzi Sacri*.

6. Appendice

Minuta di lettera di Verdi contenuta nell'*Album Verdi* di Napoli

(cfr. Cap. 2.2, pp. 16-17)

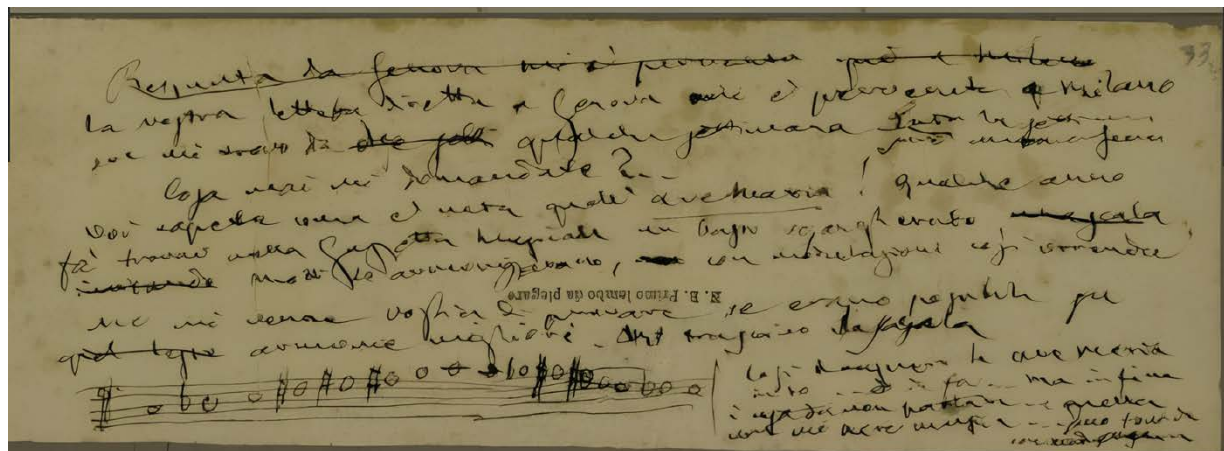


Fig. 50, riproduzione della minuta inedita contenuta nella raccolta denominata *Album Verdi*, conservata a Napoli presso la Biblioteca Nazionale Centrale, segnata come documento 33 a p. 31.

Criteri. I criteri editoriali scelti per la trascrizione della minuta si attengono quasi totalmente a quelli utilizzati per l'Edizione Nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani, curata dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.¹²⁸

Testo. Nella trascrizione del testo si è cercato di applicare il principio conservativo.

- Sono stati mantenuti errori, correzioni, cancellature e punteggiature;
- Si è cercato di mantenere la disposizione del testo così come si presenta nel manoscritto;
- Dove mancanti nell'originale, sono stati integrati tra parentesi quadre i punti conclusivi delle frasi [...], laddove ritenuti necessari per una migliore resa e comprensione del testo;
- Sono stati mantenuti i punti di sospensione laddove presenti nel testo, uniformati al numero di tre;
- I punti di sospensione tra parentesi quadre [...] indicano porzioni di testo che non è stato possibile decifrare.

Data. L'autografo non presenta data. Non troviamo un'ipotesi di datazione nemmeno nel catalogo d'asta che fa riferimento al documento.¹²⁹ Sappiamo però che la raccolta *Album Verdi* conserva documenti riconducibili agli ultimi cinque anni di vita di Verdi, quindi un lasso di tempo compreso tra il 1897 e il

¹²⁸ Ringrazio il Professore Fabrizio Della Seta per l'aiuto e la collaborazione per la trascrizione.

¹²⁹ Catalogo d'asta Christie's Roma, asta del 9 giugno 1998, lotto n. 637, p. 79.

1901 circa. Verdi definisce il brano con l'espressione «le Ave Maria in do e in fa», per cui, al momento della lettera, il brano è già stato composto nella sua forma completa.

Ancora, la domanda posta al destinatario della minuta «Cosa mai mi domandate?» ci fa supporre che Verdi stia rispondendo a qualche richiesta riguardo l'*Ave Maria*: probabilmente una richiesta di pubblicazione, oppure di esecuzione. Potremmo allora pensare che la minuta sia riconducibile agli anni 1897-1898, periodo in cui Verdi venne sollecitato più volte, e da più fronti, ad acconsentire prima alla pubblicazione dell'*Ave Maria*, e successivamente, all'esecuzione pubblica.

Destinatario. Nell'autografo non è indicato il destinatario della lettera. Nella descrizione del catalogo d'asta si ipotizza che Verdi possa rivolgersi a Giovanni Tebaldini, musicista, organista e compositore, grande ammiratore di Verdi e soprattutto della sua produzione di musica sacra.¹³⁰ Tra i due ci fu un intenso scambio epistolare iniziato nel 1895 e durato fino alla scomparsa di Verdi. Nel 1896, grazie all'intercessione di Boito, Tebaldini chiese il permesso di poter eseguire l'*Ave Maria* di Verdi (cfr. Cap. 2.3, p. 26), permesso negato dal compositore. In occasione della prima esecuzione pubblica dei tre *Pezzi Sacri* all'Opéra Garnier di Parigi, avvenuta il 7 aprile del 1898 sotto la direzione di G.P. Taffanel, è Tebaldini l'inviato per la «Rivista Musicale Italiana» col compito di recensire i nuovi brani di Verdi. Potrebbe essere esistita una lettera in cui Tebaldini chiese direttamente a Verdi di poter eseguire nuovamente l'*Ave Maria*, lettera alla quale Verdi deve aver risposto, o pensato di rispondere, con la minuta che qui riportiamo.

¹³⁰ Catalogo d'asta Christie's Roma, asta del 9 giugno 1998, lotto n. 637, p. 79.

Trascrizione

~~Ricevuta da Genova mi è pervenuta qui a Milano~~

La vostra lettera diretta a Genova mi è pervenuta ^aa Milano

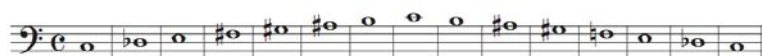
dove mi trovo da ~~due setti~~ qualche settimana[.] Tutta la settimana

^b[...]

Cosa mai mi domandate?...

Voi sapete come è nata quell'*Ave Maria*! Qualche anno

fa trovai nella Gazzetta Musicale un basso sgangherato una ~~scala~~



Ave Maria su Scala enigmatica nella versione Gallignani

Ave Maria su scala enigmatica

Versione Gallignani (1889)

A-a

Ave Maria

Soprano *pp*
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a

Contralto *pp*
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Tenor *pp*
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a

Basso *pp*
A - - - - - ve

S *5*
ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta

A
Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta

T *8*
ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta

B
Ma - ri - a

9 *pp* , *ppp*

S tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus

A tu in mu - li - e - ri - bus et - be - ne - dic -

T 8 tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - dic - tus

B A - - - - - ve

13 *morendo*

S fru - ctus ven - tris tu - i Je - sus

A tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus *morendo e allargando*

T 8 fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus

B Ma - ri - - - - a *morendo*

A-b
Sancta Maria

17

S

San - cta Ma - ri - a Ma - ter

A

A - - - - - ve

T

8

San - cta Ma - ri - a Ma - ter De -

B

San -

21

S

De - i o - ra pro no - bis pro

A

Ma - ri - - - - a

T

8

i o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

B

cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o - ra pro

p

p

25

S no - bis pec - ca - to - ri -

A A - - - - - ve

T 8 nunc et in ho - ra mor - -

B no - - bis pec - ca - to - - - - ri -

29 *p* *morendo e rallentando*

S bus nunc et - in ho - ra mor - tis no - stre

A Ma - ri - - - - a

T 8 *p* tis et in ho - ra mor - tis no - stre

B *morendo e rallentando*
bus o - ra

B-c
Ave Maria

33

S *p* A - ve Ma - ri - a gra -

A *p* A - ve Ma - ri - a

T *p* A - - - - - ve

B *p* A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

37

S *ff* - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu

A gra - ti - a ple - na Do - mi - nus

T Ma - ri - a

B *crescendo* *f* Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu

41 *pp*

S — in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris

A te - cum et be - ne - di - ctus

T A - - - - - ve

B — in mu - li - e - ri - bus

45

S tu - i - Je - sus

A et be - ne - di - ctus - fru - ctus ven - tris tu - i Je - sus

T Ma - ri - - - a

B A - ve Ma - ri - a

B-d
Sancta Maria

49 *ppp*

S A - - - - - ve Ma -

pp

A San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o -

pp

T 8 San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o - ra pro no -

pp

B San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o -

54 *f*

S ri - - - - a A - - -

A - ra pro no - bis _____ pro no - bis pec - ca - to -

T 8 - bis pec - ca - to - ri - bus pro no - bis pec - ca - to - ri -

B ra _____ o - ra pro no - bis pro - no - bis pec - ca -

59 *diminuendo*

S - - ve Ma - ri - -

A - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis no - stre in ho - ra

T 8 bus nunc et in ho - ra nunc et in ho - ra mor - tis no -

B to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis

64 *, ppp* *diminuendo e allargando*

S a A - - - men A - men

A mor - tis A - - - men A - men

T 8 stre A - - - men A - men

B *, ppp* no - stre A - - - men A - men

Ave Maria su Scala enigmatica nella versione dell'Edizione Ricordi

Ave Maria su Scala enigmatica

Versione definitiva - Ricordi 1898

A-a

Ave Maria

p

Soprano

p

Contralto

p

Tenor

p

Basso

A - ve - Ma - ri - a - gra - ti - a

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

A - ve Ma - ri - a - gra - ti - a

A - - - - - ve -

5

poco cresc.

S

ple - na DO - mi - nus te - cum be - ne - di - cta

A

Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta

T

8

ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta

poco cresc.

B

Ma - ri - a

9 *p* *dim.* , *ppp*

S tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus

A tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus

T 8 tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus

B *p* *dim.* , *ppp*

A - ve A - ve

13 *dim. sempre* , *morendo*

S — fru - ctus ven.tris tu - i Je - sus

A fru - ctus — ven - tris tu - i Je - sus *morendo*

T 8 fru - ctus ven - tris tu - i Je - sus

B *dim. sempre* , *morendo*

Ma - ri - - - a -

A-b
Sancta Maria

17 *p*

S San - cta Ma - ri - a Ma - ter

A *p*
A - - - - - ve

T *p*
8 San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o -

B *p*
San -

21 *p*

S De - i o - ra pro - no - bis pro -

A Ma - ri - a

T *p*
8 ra - pro no - bis pec - ca to - ri - bus

B *p*
cta Ma - ri - a Ma - ter De - i o - ra pro

25

S no - bis pec - ca - to - ri

A A - ve A - ve

T *p* nunc et in ho - ra mor - -

B no bis pec - ca - to - - ri -

29 *pp*

S bus nunc et in ho - ra mor - tis no - strae

A Ma - ri - - a

T *pp* tis et in ho - ra mor - tis no - strae

B bus o - ra

B-c
Ave Maria

33

S *p* A - ve Ma - ri - a

A *p* A - ve Ma - ri - - - a

T *p* A - - - - ve,

B *p* *dolce* A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

37

S gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu

A gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum

T Ma - ri - - - - a,

B Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li -

41

p

S in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris

p

A be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus

p

T A - ve A - ve

B e - ri - bus,

45

S tu - i Je - sus

A et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i Je - sus

T Ma - ri - a.

B A - ve Ma - ti - a.

B-d
Sancta Maria

estremamente piano
pp

S A - - - - - ve Ma -

A **pp**
San cta Ma - ri - a Ma - ter De - i - o -

T **pp**
8 San - cta Ma - ri - a Ma - ter - De - i, o -

B **pp**
San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o -

54 *un po' cresc.*

S ri - - - - a, A - ve

A - ra _____ pro no - bis pec - ca - to - ri -

T 8 - ra pro - no - - - bis pec - ca - to - ri - bus nunc

B *un po' cresc.*
ra _____ pro - no - bis pec - ca - to -

59 *dim. poco a poco* **p** morendo

S A - ve Ma - ri - -

A bus nunc et in ho - ra mor - tis **p** allargando

T et in ho - ra mor - tis no - **p** allargando

B - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis no - **p** morendo

dim. poco a poco

64 **pp** *allargando*

S a. A - - - men. A - men.

A strae. A - - - men. A - men.

T strae. A - - - men. A - men.

B strae. A - - - men. A - men.

pp *allargando*

7. Bibliografia e Sitografia

7.1 Bibliografia

ABBIATI 1959

FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 1959, 4 vol.

ANONIMO 12 AGOSTO 1888

A proposito della Scala...rebus, «Gazzetta Musicale di Milano», XLIII/33, 12 agosto 1888, p. 299.

ANONIMO 26 AGOSTO 1888

La Scala-Rebus, «Gazzetta Musicale di Milano» XLIII/35, 26 agosto 1888, pp. 319-320.

BANTI 2000

ALBERTO MARIA BANTI, *La nazione del Risorgimento*, Einaudi, Torino, 2000.

BANTI 2008

ALBERTO MARIA BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Laterza, Bari-Roma, 2008.

BASINI 2004

LAURA BASINI, *Verdi and Sacred Revivalism in Post Unification Italy*, «19th-Century Music», XXVIII/2, 2004, pp. 133-159.

BURKE 2015

RICHARD BURKE, “*That awkward scale*”: *Verdi, Puccini, and the Scala enigmatica*, «Music Theory Online», XXI/2, 2015.

CAPUTO 1895

MICHELE CARLO CAPUTO, *La Scala-Rebus e le Ave Maria di G. Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», L/27, 7 luglio 1895, pp. 453-454.

CESARI-LUZIO 1913

GIUSEPPE VERDI, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Gaetano Cesari, Alessandro Luzio, tip. Stucchi Ceretti & C., Milano, 1913.

CONATI 1978

MARCELLO CONATI, *Le “Ave Maria” su Scala enigmatica di Verdi dalla prima alla seconda stesura (1889 - 1897)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIII/2, 1978, pp. 280-311.

CONATI-MEDICI 1978

GIUSEPPE VERDI, ARRIGO BOITO, *Carteggio Verdi-Boito*, Marcello Conati, Mario Medici, Istituto Nazionale di studi verdiani, Parma, 2 volumi, 1978.

CONATI 2014

MARCELLO CONATI, *Piegare la nota. Contrappunto e dramma in Verdi*, Olschki, Firenze, 2014.

CONATI (A CURA DI) 2014

GIUSEPPE VERDI, ARRIGO BOITO, *Carteggio Verdi-Boito, a nuova cura di Marcello Conati*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2014.

CRESCENTINI 1888

ADOLFO CRESCENTINI, *Curiosità...armoniche*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIII/32, 5 agosto 1888, p. 292.

CRACCO 1985

GIORGIO CRACCO, *Tra santi e santuari*, in *Storia vissuta del popolo cristiano*, direzione di Jean Delumeau, ed. italiana a cura di Franco Bogliani, Società Editrice Internazionale, Torino, 1985, pp. 249-272.

DELANEY 1961

JOHN J. DELANEY, *A Woman Clothed with the Sun: Eight Great Appereances of Our Lady in Modern Times*, Garden City, Iamge Books, New York, 1961.

DELLA SETA 2000

FABRIZIO DELLA SETA, *Giuseppe Verdi: La Traviata. Schizzi e abbozzi autografi / Autograph Sketches and Drafts*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2000.

DELLA SETA 2019/2020

FABRIZIO DELLA SETA, *Analizzare Verdi: un bilancio e nuove prospettive*, «Studi Verdiani», 29, 2019/2020, pp. 151-165.

DELLA SETA 2021/2022

FABRIZIO DELLA SETA, *La composizione di Aida nelle carte di Sant'Agata: una ricognizione preliminare e la genesi di «O cieli azzurri»*, «Studi Verdiani», 30, 2021/2022, pp. 17-92.

DUNNING 1969

ALBERT DUNNING, *Verdi e lo storicismo musicale*, in *Atti del I congresso internazionale di studi verdiani: Venezia 31 luglio -2 agosto 1966*, Istituto di studi verdiani, Parma, 1969, pp. 93-96.

ELMAR BACH 2001

HANS ELMAR BACH, "...Gigante anche quando giuoca": *Zwei Fassungen der "Scharade" Ave Maria von Verdi*, in *Apetti musicali: Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000, Festschrifts für Dieter kämper zum 65. Geburtstag*, Norbert Bolin, Christoph von Blumröder e Imke Misch, Rheinkasse, Dohr, Köln - 2001, pp. 225-234.

EISNER 1898

EISNER, *Corrispondenze, VIENNA, 21 Novembre*, «Gazzetta musicale di Milano», L/47, 24 novembre 1898, pg. 682-683.

FATTORINI 2005

EMMA FATTORINI, Santuari mariani in Italia tra Otto e Novecento, «Mélanges de l'école française de Rome», 117-2, 2005, pp. 457-486.

FERRONI 2021

GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Mondadori Università, Milano, 2021.

FRANCIA 2018

VINCENZO FRANCIA, *L'età del romanticismo*, in *Theotokos*, XXXVI, n. 1, 2018, pp. 121-136.

GALLICO 1987

CLAUDIO GALLICO, *Struttura e funzione di pezzi sacri nell'opera e radici del linguaggio verdiano*, in *Tornando a Stiffelio: popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre cure nella drammaturgia del Verdi romantico: atti del Convegno internazionale di studi: Venezia, 17-20 dicembre 1985*, Giovanni Morelli, Olschki, Firenze, 1987, pp. 265-27.

GERHARD 2018 - A

ALNSELM GERHARD, «Kirchengewänder» an den Ufern des Nils. Ein Chor «in der Art Palestrinas» und der Beginn des dritten Aktes von Verdis *Aida*, «Verdiperspektiven», 2018/3, pp. 139-158.

GERHARD 2018 - B

ALNSELM GERHARD, *Perspektiven nach der Öffnung von Verdis Koffer*, «Verdiperspektiven», 2018/ 3, pp. 9-10.

GEORGIEVA 2012

IRINA GEORGIEVA, *Giuseppe Verdi's Quattro Pezzi Sacri: Early History and Programming Considerations, Analysis, and Interpretation*, Eastman School of Music, Rochester, New York, 2012.

GOSSETT 2002

PHILIPP GOSSETT, *Der Kompositorische Prozess: Verdis Opernskizzen*, in *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, Marcus Engelhardt, Jubiläumsausgabe, Laaber, 2002, pp.169-190.

HUGO 1831

VICTOR HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Fabbri, Milano, 1991.

IZZO 2007

FRANCESCO IZZO, *Verdi, the Virgin, and the Censor: The Politics of the Cult of Mary in I Lombardi alla prima crociata e Giovanna d'Arco*, «Journal of American Musicological Society», CL/3, 2007, pp. 557-597.

MARGGRAF 2016

JENS MARGGRAF, *Verdis Ave Maria zwischen Tradition und Moderne. Oder: der lange Weg von C-Dur nach C-dur*, «Verdiperspektiven», 2016/1, pp. 145-161.

MENDICINO 2006

SILVIA MENDICINO, *Il 'Te Deum' di Giuseppe Verdi: genesi, contesto storico e significato socio-culturale*», «Rivista italiana di musicologia», XL1/2, 2006, pp. 307-331.

MILA 2000

MASSIMO MILA, *Verdi*, Rizzoli Editore, Milano, 2000.

PAOLINI MERLO 2010

SILVIO PAOLINI MERLO, *Palestrinismo futurista nell'Ave Maria su Scala enigmatica di Verdi in Estetica esistenziale, ricerche sulla filosofia della musica e delle arti sceniche*, Mimesis, Milano, Udine, 2010, pp. 158-161.

PASTICCI 2018,

SUSANNA PASTICCI, *L'enigma delle quattro Ave Maria di Verdi*, «Studi Verdiani», 2018/28, pp. 55-90.

PELLEGRINI 2018,

ALESSANDRA CARLOTTA PELLEGRINI, «Abbruciate tutto questo pacco di carte»: gli abbozzi musicali da Villa Verdi, «Studi Verdiani», 2018/28, pp. 91-112.

PETROBELLI 2000

PIERLUIGI PETROBELLI, *Sull'architettura musicale nell'ultimo Verdi, Una piacente estate di San Martino: studi e ricerche per Marcello Conati*, Marco Capra, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2000, pp. 301-306.

RONCAGLIA 1962

GINO RONCAGLIA, *La religiosità di Verdi, il suo «Te Deum» e lo «Stabat Mater»*”, in *Musiche italiane rare e vive: da Giovanni Gabrieli a Giuseppe Verdi ... per la 19. settimana musicale 22-30 luglio 1962*, Adelmo Damerini, Gino Roncaglia, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1962, pp. 205-219.

ROSTAGNO 2015

ANTONIO ROSTAGNO, *Verdi e Dante. Alcune nuove riflessioni*, in *Dante e l'Arte*, 2, 2015, pp. 103-126.

SANTI 2001

PIERO SANTI, *Un progetto e un'analisi di Hermann Scherchen per i Quattro pezzi sacri di Verdi*, «Civiltà musicale: trimestrale di musica e cultura», Genn/Ago 2001/48/49, pp.126-133.

SCHERCHEN 1951

HERMANN SCHERCHEN, *I quattro pezzi sacri*, «Il diapason», II, 1-2, 1951.

VARSÌ 1888

OTTORINO VARSÌ, *Echi della Scala Rebus*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIII/41, 7 ottobre 1888, p.371.

VERDI 1898

GIUSEPPE VERDI, *Quattro Pezzi Sacri*, Ricordi, Milano, 1898.

7.2 Sitografia

- Album Verdi, Biblioteca Nazionale di Napoli,
<http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/96/album-verdi>, data di ultima consultazione del sito:
31/01/2026.
- Archivio Storico Ricordi, Collezione digitale,
<https://www.archivioricordi.com/collezioni/lettere>, data di ultima consultazione del sito:
11/05/2026.
- Gazzetta Musicale di Milano, Milano, Ricordi,
https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Gazzetta+musicale+di+milano&instance=magazine&__meta_typeLivello=periodico&pag=3, data di ultima consultazione del sito:26/03/2025.

Ringraziamenti

Prima di iniziare con i dovuti e sentiti ringraziamenti alle tante persone che hanno reso possibile questo traguardo, voglio dedicare questo spazio alla persona alla quale questo lavoro è dedicato. Marco De Pietri era un giovane archeologo, ricercatore e professore di questa Università. Era una persona estremamente intelligente, brillante, una delle menti migliori che io abbia mai incontrato. Ma era anche un essere umano eccezionale, dalla rara bontà e generosità. Una persona splendida che la vita mi ha permesso di incontrare. Infatti, Marco era soprattutto un mio amico, un mio carissimo amico. Sono sicura che oggi sarebbe stato in quest'aula, con me e con i miei affetti più cari a festeggiare. Marco è stata la prima persona alla quale parlai di questa tesi, quando era solo uno sbiadito abbozzo nella mia mente e quando non credevo che sarei stata capace di portarla in fondo. Lui mi disse subito, con quella sua voce rassicurante, che invece ce l'avrei fatta senz'altro. È stato una delle prime persone alle quali ho raccontato l'emozione di poter lavorare su questi documenti. Purtroppo, come tutte le anime bellissime, se ne è andato troppo presto. Avrei voluto raccontargli passo passo il mio lavoro, e sono sicura che non solo mi avrebbe capita come nessun altro, ma avrebbe anche saputo spronarmi a fare sempre meglio. Marco amava la musica, amava Verdi e amava studiare. E queste tre cose ci uniranno per sempre. Le nostre conversazioni musicali sono un regalo che potrò sempre con me. L'ultima volta che ci siamo visti abbiamo parlato della bellezza del finale del Simon Boccanegra, davanti ad un caffè con la vista della Basilica di Santa Croce. Questo lavoro è per Marco e dedicato a Marco, come per Marco sarà ogni mio futuro passo in questo mondo nel quale spero di poter continuare a camminare anche per lui.

Il primo e più sincero ringraziamento va alla Professoressa Federica Rovelli, che mi ha guidata nella stesura di questo lavoro, mi ha dato la possibilità e la libertà di scegliere un argomento che si confacesse ai miei interessi e mi ha accompagnato con costante disponibilità, pazienza e consigli preziosi. Grazie per aver creduto in me e avermi trasmesso la passione per la materia e per la ricerca, non soltanto durante questi mesi di lavoro sulla tesi, ma soprattutto durante le Sue lezioni.

Un particolare e sentito ringraziamento va al Professor Fabrizio Della Seta per aver accettato il ruolo di correlatore del mio lavoro di tesi; poter contare sulla Sua supervisione e sulle Sue indicazioni è stato per me un immenso privilegio e una preziosa occasione di crescita, sia personale sia accademica. Il Suo lavoro e la Sua straordinaria competenza nel campo degli studi verdiani hanno rappresentato per me una fonte di ispirazione durante tutto il mio percorso accademico.

Un ringraziamento particolare va anche alla Dottoressa Cecilia Raunisi, che mi ha aiutata e supportata soprattutto nell'ultima fase di revisione. La sua disponibilità, competenza e attenzione sono state preziose per perfezionare il mio lavoro e per me un'ulteriore occasione di crescita.

Grazie a Voi il viaggio intrapreso durante la stesura di questa tesi rimarrà per me un'esperienza preziosa e indimenticabile, un percorso di crescita che spero possa rappresentare il punto di partenza per il mio futuro nel mondo accademico.

Un particolare ringraziamento va alle Istituzioni che hanno reso possibile la ricerca e la consultazione del materiale necessario alla realizzazione di questo lavoro, mettendo a disposizione le proprie risorse e competenze.

Grazie all'Archivio di Stato di Parma, che ha fornito i file necessari alla realizzazione delle trascrizioni presenti in questo lavoro e mi ha dato la possibilità di accedere direttamente ai materiali autografi di Verdi; è stato per me un grande privilegio e una profonda emozione poter entrare in contatto diretto con questi materiali e avere l'opportunità di studiarli e osservarli da vicino.

Grazie all'Archivio Ricordi di Milano, che mi ha permesso di consultare i materiali conservati presso l'archivio relativi alle ultime fasi compositive e preparatorie alla stampa dell'*Ave Maria su Scala enigmatica*.

Grazie all'Istituto Nazionale di Studi Verdiani e, in particolare, alla Dottoressa Michela Crovi, il cui prezioso aiuto è stato fondamentale nella ricerca bibliografica relativa alla minuta della lettera conservata nell'*Album Verdi*, qui presentata e trascritta.

Non posso dimenticarmi di tutte le persone presenti, seppur indirettamente, in questa tesi, poiché parte integrante e fondamentale della mia vita.

Grazie a mio padre e mia madre, per non farmi mancare mai il loro appoggio, emotivo e pratico. Grazie papà per i tanti viaggi in macchina in questi anni di università, per avermi accompagnata, aspettata e supportata. Questa laurea è un po' anche tua. Spero di rendervi fieri e orgogliosi di me e di ripagare tutti i sacrifici che avete fatto in questi anni per me.

Grazie ai miei fratelli, David e Chiara, per accompagnarmi nel viaggio della vita. Un grazie particolare a Chiara, per condividere con me questa esperienza straordinaria e difficile allo stesso tempo che è la musica. Con te so che non sarò mai sola, che avrò sempre una 'colonna sorella' per reggere l'architrave di tutto quello che ci troveremo ad affrontare nella vita.

Grazie a Mario, la mia *ringhiera a cui poggiare il cuore*. Grazie perché, anche se non lo sai e non te ne rendi conto, il tuo appoggio e la tua presenza sono per me fondamentali. Hai portato calma e amore nella mia vita e spero che continuerai a camminare con me e ad appoggiare le mie innumerevoli idee e i miei mille progetti, a supportarmi, e sopportarmi, con pazienza e premura.

Grazie a Benedetta, la ‘cosa’ più simile ad una sorella che la vita mi abbia regalato. Sono talmente tante le cose da dirvi che non basterebbe un trattato intero. Alcune le sai già, altre non ce le diciamo mai, altre non c’è bisogno di dirle perché è il cuore che parla per noi. Il bene che ti voglio è immenso e la tua presenza nella mia vita è qualcosa di prezioso per cui ringraziare Dio.

Grazie a Costanza, la mia *mugliera*. Il giorno della tua laurea, sedute sul seggiolino del pianoforte, ci stringevamo così forte le mani, come se avessimo paura di lasciarci andare verso il futuro che ci attendeva. Il futuro è arrivato, senza quasi che ce ne accorgessimo. Ma siamo ancora qui, a stringerci le mani. Questa volta ad aspettare di discutere la mia tesi ci sono io, ma ti sento e ti so vicino a me. E questa è una delle fortune più grandi della mia vita.

Grazie ad Allegra, il mio *grillo fortunato*. Grazie alla nostra amicizia abbiamo vissuto esperienze bellissime e indimenticabili, che hanno arricchito la mia vita e gli anni della spensieratezza. E quindi, come potresti dire tu, *Ad Maiora*, verso tutte le prossime avventure, balere e sagre che attendono il gruppo Garrett.

Un Grazie alle mie amate cugine, Claudia e Beatrice, e all’ormai acquisito terzo cugino, Alex. L’avervi ritrovato è stato un dono immenso della vita. Il rapporto che abbiamo e coltiviamo è per me una delle cose più belle e importanti. E allora avanti così, un sushi alla volta! Vi voglio bene.

Grazie a tutti i miei amici, che rendono più bella e ricca la mia vita:

Caterina, con la sua dolce caparbieta, sempre presente e pronta a supportarmi e spronarmi e a fare una delle cose più importanti che una amica possa fare: ascoltare.

Fiammetta, con la sua travolgente allegria è sempre in grado di tirarmi su il morale. La sua positività e approccio alla vita sono per me fonte di ispirazione.

Noemi, il mio *Stitch*. Grazie per permettermi di essere la ‘tua voce’, grazie per le nostre lunghe chiacchierate e per permetterci di mostrare, senza vergogna, le nostre fragilità.

Federico, con la sua silenziosa ma costante presenza. Grazie per essere quell’amico su cui so di poter sempre contare. Tu sai che senza di te tante cose non avrei avuto il coraggio di farle.

Elisa, con la sua forte fragilità, nella quale rivedo la mia. Grazie per la tua presenza, le chiacchierate, i confronti e le spronate. Sappi che anche io continuerò a spronarti e a non lasciarti requie fino a che non capirai quanto vali davvero!

Dario, con la sua intelligenza e correttezza. I momenti passati insieme, i più seri e i meno seri, sono sempre del tempo ben speso.

Lorenzo, con la sua preziosa leggerezza. Grazie per i giochini, le schitarrate e i momenti passati insieme.

Benedetta, Lapo e Tommaso, grazie per le nostre *Rimpatriate*, per le chiacchiere, le riflessioni, i momenti di svago, i karaoke e per tutti i momenti vissuti insieme e per quelli che vivremo.

Giulia e Edoardo, per i ragazzi che eravamo e per gli adulti che siamo diventati. Sperando di riuscire a ritagliarci sempre nella vita dei momenti da vivere insieme.

Tiziana, insieme a Massimo e all'Elenina: è bello quando un rapporto professionale si trasforma in amicizia, e voi siete degli amici preziosi.

Rossella, per la sua sorridente presenza. L'esserci conosciute grazie alla musica è un valore aggiunto. Grazie, perché se anche ci conosciamo da poco tempo, la tua presenza è sempre per me motivo di allegria.

Grazie alle figure che mi hanno guidato e continuano a guidarmi nella mia formazione professionale e umana: il mio maestro, Michele Ignelzi, che mi ha preso poco più che bambina e mi ha guidata in un lungo percorso che mi ha portata fino a qui. Grazie per gli insegnamenti, che non si sono esauriti alle nozioni musicali e armoniche, ma che hanno contribuito a farmi diventare la musicista e la persona che sono oggi.

Grazie al maestro Maurizio Biondi, che per primo mi ha fatto scoprire e innamorare della filologia musicale. Se sono qui oggi è soprattutto grazie alle sue lezioni.

Grazie a Don Marco, per gli amici *Dommi*. Sei per un parroco, un padre, una guida, non soltanto spirituale, un esempio, un punto di riferimento. Sei la persona alla quale mi rivolgo quando sono in difficoltà o mi sento persa in questo strano e meraviglioso viaggio che è la vita.

Un grazie a tutti i miei allievi che in questi anni si sono affidati a me e alla mia guida. Spero non solo di essere riuscita ad insegnarvi qualcosa, ma di avervi trasmesso anche solo un pezzettino di quello che ho ricevuto io come allieva in tutto il mio percorso di crescita.

Grazie al coro NovArmonia, un mio piccolo e personale progetto che ha potuto prendere vita grazie alle meravigliose persone che lo compongono e che hanno scelto di affidarsi ad una direttrice un po' pazza e con strane idee per la testa.

Grazie a tutti gli amici e le persone che sono presenti nella mia vita e che in qualche modo hanno vissuto questi mesi di scrittura insieme a me.

Infine, grazie ai miei ragazzi della parrocchia: Sara, Martina, Elisa, Corinna, Christian, Edoardo, Erica, Jessica, Fabian, Luca, Agnese, Francesco, Gregorio, Maria, Edoardo, Cosimo, Emanuele, Matteo, Valentino. Poter essere una vostra animatrice è stato uno dei doni più grandi che la vita potesse farmi. Voi non immaginate nemmeno la forza che mi viene da voi, dai momenti passati insieme, dalle vostre confidenze, dalle vostre risate, dai vostri sguardi.

Un ultimo doveroso grazie mi sento di rivolgerlo alla Vita, per avermi donato la musica e la voglia vivere per lei e attraverso di lei, per avermi reso capace di comprendere e di esprimermi tramite lei. Non saprei nemmeno immaginarla, una vita senza musica.

E grazie a Dio, per avermi donato la vita, questa bellissima vita che *è solo un attimo, un lungo attimo* che vale la pena di vivere e che sa regalare emozioni indescrivibili.

E un grazie alla piccola Myriam, che ha cominciato a sognare tanti anni fa, arrampicandosi sullo sgabello di un pianoforte troppo alto per lei, e che, nonostante tutto, continua a sognare, sempre più forte.

*...Sogna ragazzo sogna, ti ho lasciato un foglio sulla scrivania, manca solo un verso a quella
poesia, puoi finirla tu...*