UNIVERSIDAD DE JAÉN

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL

TESIS DOCTORAL

ÓPERA ESPAÑOLA Y EXOTISMO: *ABUFAR* (1827) DE MANUEL GARCÍA

PRESENTADA POR:
ENRIQUE LACÁRCEL BAUTISTA

DIRIGIDA POR:
MARÍA DEL CORAL MORALES VILLAR
MERCEDES CASTILLO FERREIRA

JAÉN, 2021

A mis padres y hermanas
A Leticia y mis hijos

¡Genio del mundo! ¡Divinal García!
¿Quién la extensión de tu poder midiera?
¿Naciste allá do a Euridice llamaba
la voz excelsa;
La voz del mismo sonoroso Orfeo?
¿Do dio primero la armonía su encanto?
¿En do los hombres y las fieras crueles
Fueron pasmados?
¿O en dónde tuvo su divino oriente
esa tu voz maravillosa y grata,
esa tu voz que del violín precisado
la cuerda opaca?
¡Ay! Qué desierto sin tu vista el teatro
en do ora asistes, se verá algún día.
Todo fenece… fenecer tú sólo,
tú no debías.

L.A. [¿Lucas Alamán?], *El Sol*, 9-VII-1828.

RESUMEN

Este trabajo de investigación presenta por primera vez el estudio y edición crítica de la ópera *Abufar, ossia La famiglia araba* (México, Teatro Provisional, 1827) del compositor sevillano Manuel del Pópulo Vicente García con libreto de Felice Romani. Con esto pretendemos, en primer lugar, recuperar una importante pieza de nuestro patrimonio musical; y, en segundo lugar, buscar un valor de transferencia social con un estudio crítico que posibilite su puesta en escena. Así mismo se ha contextualizado la figura del compositor durante su periodo mexicano y se ha realizado una aproximación al libreto y al argumento tratando, entre otros aspectos, la influencia exótica, especialmente árabe y oriental, en la ópera de la primera mitad del XIX.

Para ello nos hemos basado en el método descriptivo, partiendo de la revisión y análisis de documentación histórica incluyéndose, así mismo, dentro de la investigación musical gracias a la transcripción –inédita hasta ahora– de la partitura y del libreto de la ópera *Abufar* de Manuel de García.

Esta Tesis Doctoral está dividida en una introducción y dos capítulos. En el primero se tratan diversos aspectos relacionados con la ópera *Abufar*, mientras que en el segundo se presenta la edición crítica de la partitura y el libreto.

ABSTRACT

This research presents for the first time the study and critical edition of the opera *Abufar, ossia La famiglia araba* (Mexico, Teatro Provisional, 1827) by the Sevillian composer Manuel del Pópulo Vicente García with a libretto by Felice Romani. With this analysis we seek to recover an important piece of our musical heritage and provide a critical study that enables an eventual staging of the opera. Likewise, both the figure of the composer and the libretto have been contextualized withing Garcia's Mexican period treating among other aspects, the exotic influence, especially Arab and oriental, in the opera of the first half of the 19th century.

This analysis begins with a review and study of historical documentation including the transcription –unpublished until now– of the score and the libretto of the opera *Abufar* by Manuel García.

This Doctoral Thesis is divided in an introduction and two chapters. The first chapter deals with various aspects related to the opera *Abufar*, while the second chapter presents the critical edition of the score and the libretto.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN 1
1.- Justificación 1
2.- Objetivos 3
3.- Estado de la cuestión 4
4.- Metodología 12
CAPÍTULO 1.- CONTEXTUALIZANDO *ABUFAR* 15
1.- Aproximación biográfica a la figura de Manuel García 15
2.- La etapa mexicana de García 22
2.1.- Contexto histórico 22
2.2.- El contexto musical en México antes de la llegada de Manuel García 24
2.3.- Manuel García en México 26
2.3.1.- 1827 26
2.3.2.- 1828 31
3.- Descripción técnica de los manuscritos de la partitura y del libreto de *Abufar* 39
4.- El libreto de *Abufar* 41
4.1.- Argumento 41
4.2.- El autor del libreto: Felice Romani 44
4.3.- El *Abufar* de Jean-François Ducis 44
4.4.- Exotismo en la ópera a comienzos del siglo XIX y su influencia en *Abufar* . 47
4.5.- El *Abufar* de Romani: de Carafa a García 50
5.- La música de *Abufar* 56
5.1.- Introducción a la producción operística de Manuel García 56
5.2.- Análisis musical 58
5.2.1.- Análisis detallado de los números musicales 60
5.3.- Los músicos del estreno 68
5.3.1.- José Antonio Gómez Olguín 69
5.3.2.- Rita González de Santa Marta 71
5.3.3.- María Joaquina Sitches (Joaquina Briones) 74
5.3.4.- Manuel Patricio Rodríguez Sitches (Manuel Patricio García) 75
5.3.5.- Jean-Frédéric Waldeck 76
5.4.- Análisis de la vocalidad 79
CAPÍTULO 2.- EDICIÓN CRÍTICA DE LA ÓPERA *ABUFAR, OSSIA LA FAMIGLIA ARABA* DE MANUEL GARCÍA 84
1.- Notas de edición 84

1.1.- ACTO I 85
1.2.- ACTO II 129
2.- Edición bilingüe italiano-español del libreto 141
3.- Índice de números musicales y enlace a la grabación 182
4.- Edición crítica de *Abufar, ossia La famiglia araba* de Manuel García 185
ACTO I 186
Introducción: "Occhio del ciel ed anima…" 187
Recitativo y terceto: "Sorgete; e ognun s'appresti…" 192
[nº 2] Cuarteto: "Oh! Di perenni lagrime crudo e fatale oggetto…" 196
Recitativo: "Voi sole, o figlie mie…" 215
Recitativo: "Oh! Non credea che dolorosa…" 217
[nº 3] Duetto: "Deh! Parla… che brami?" 219
Recitativo: "Farasmino!" 228
[nº 4] Coro: "Viva Faran, onor di nostra tribù…" 231
Recitativo: "Ah! Faran!" 235
[nº 5] Coro: "Ah! Prendi…confortati…" 236
[nº 6] Aria: "Cari oggetti, a voi vicino…" 240
Recitativo: "Ma il padre ancor non veggio…" 257
Recitativo: "Ah! padre mio!" 259
[nº 7] Duetto: "Sai che in duol…" 262
Recitativo: "Le vidi al fin…" 279
[nº 8] Aria: "O madre! Io dirò!" 282
Recitativo: "Salema!" 291
Recitativo: "Come cambiata sei!" 293
[nº 9] Duetto: "Cercai nell'Asia intera…" 296
[nº 10] Finale I: "Dolce qual'aura placida" 317
ACTO II 379
[nº 11] Coro: "Pria che severo giudice…" 380
[nº 12] Aria: "Giuro, o sol per l'eterno tuo lume…" 387
Recitativo: "Olà… venga Odeide…" 397
[nº 13] Aria: "Ah! Se son io colpevole…" 400
Recitativo: "Ite, o donzelle…" 423
[nº 14] Duetto: "La tua man mi acosta al seno…" 429
[nº 15] Quinteto: "Traditor che tenti mai…" 443
Introducción y recitativo: "Respiro al fin…" 463
[nº 16] Aria: "Tu non sai quante lagrime io sparsi…" 467
Introducción y recitativo: "Pria che sempre a questo suol m'involi…" 500

[nº 17] Aria: “Caro oggetto, un tuo sospiro 507
Recitativo: “Ciel! Che vedo? Ah! Faran!” 523
[nº 18] Duetto: “Se di te pietosa sei…” 525
[nº 19] Finale II: “Fermati ed ascoltate!” 555
CONCLUSIONES 568
BIBLIOGRAFÍA 572
APÉNDICES 581
APÉNDICE 1.- *El observador de la República Mexicana*, 18 de julio de 1827..... 582
APÉNDICE 2.- Transcripción de los contratos firmados en 1827 entre Castrejón y Jean-Frédéric Waldeck (Ayer’s Collection – Newberry Library, Ms. 1269). 585
APÉNDICE 3.- Selección de fragmentos del diario de Jean-Frédéric Waldeck relativos a su relación con la ópera desde su llegada a México (Ayer’s Collection– Newberry Library, Ms. 1261) 588
APÉNDICE 4.- Edición del arreglo para piano y voz de *El amante astuto* realizado por José Antonio Gómez publicado en el *Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical* (1843) 599
LISTA DE TABLAS Y FIGURAS 614

AGRADECIMIENTOS

Deseo comenzar dando las gracias a la Universidad de Jaén y, en particular, al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal por haberme dado la oportunidad de realizar esta tesis doctoral. Mi más sincero agradecimiento a las doctoras María del Coral Morales Villar y Mercedes Castillo Ferreira, directoras de esta investigación, por la ilusión con la que acogieron el proyecto, por su dedicación, por su constante ayuda y ejemplo, y por su guía esencial a la hora derealizar esta Tesis.

Quiero también expresar mi agradecimiento al Dr. James Radomski, profesor de la California State University, San Bernardino por poner a mi disposición toda su investigación sobre Manuel García. Al musicólogo Octavio Sosa que me hizo llegar sus artículos sobre la ópera mexicana y la estancia de Manuel García en México. Asimismo, quisiera mostrar mi gratitud a los profesores Ricardo Miranda de la Universidad Nacional Autónoma de México y al profesor Alessandro Roccatagliati de la Università degli Studi di Ferrara, quienes me facilitaron el acceso a varios de sus trabajos. Debo mencionar aquí al Dr. John G. Lazos y a la Dra. Guadalupe Soria Tomás de la Universidad Carlos III de Madrid su interés en mi investigación y su disponibilidad a facilitarme material importante para el desarrollo de mi tesis. También al Dr. Manuel Titos, de la Universidad de Granada, por su orientación histórica y bibliográfica esencial para la realización de este trabajo. A mis amigos, Rubén Racero y Miguel Lorenzo Navarro Ligero, que se volcaron en ayudarme en este trabajo siempre que se lo pedí.

Mi agradecimiento al personal de la Bibliothèque Nationale de France, la Biblioteca de la Universidad de Jaén, de la Universidad de Granada, de la Biblioteca Nacional de México, de la Newberry Library, de la Biblioteca Sibley de la Eastman School of Music de Rochester (Nueva York) y de la Biblioteca Nacional de España por su orientación a la hora de buscar el material bibliográfico para la realización de esta investigación.

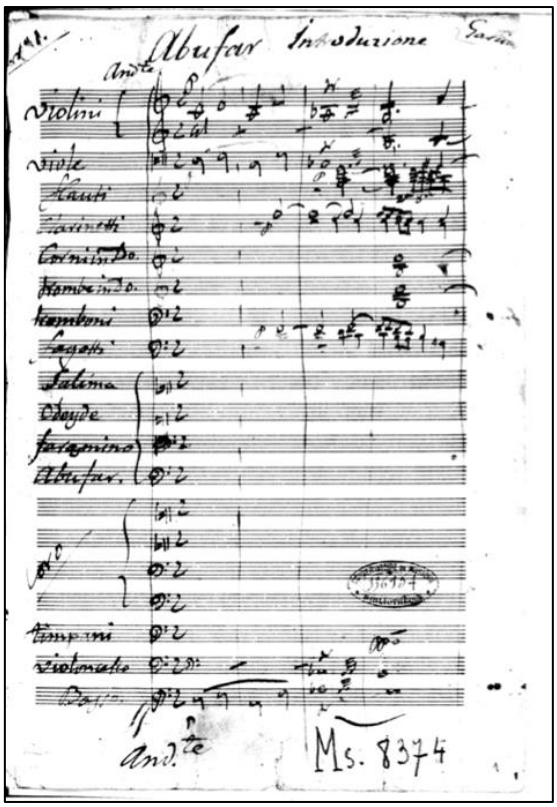
Por último, deseo expresar mi más profundo agradecimiento a mis padres, Enrique y Ana, por su apoyo incondicional y por poner a mi alcance siempre todos los medios que he necesitado. A mi tío José Antonio Lacárcel, responsable en parte de mi afición musical y de que comenzase a estudiar música. A Leticia, mi compañera de vida, por estar siempre ahí y ser siempre mi sustento; y a mis hijos Enrique y Antonio quienes espero sepan algún día perdonar las horas que su padre les ha robado para dedicárselas a este trabajo.

INTRODUCCIÓN

1.- Justificación

El presente trabajo surge de mi interés por la ópera del siglo XIX tanto como investigador como cantante. Desde el comienzo de mi formación vocal, siempre escuché hablar del gran tenor Manuel García (1775–1832), de su escuela de canto y de su por entonces prácticamente desconocida producción como compositor de óperas. De forma progresiva se han ido rescatando algunas de sus obras, enriqueciendo el patrimonio musical español del siglo XIX y acercando a los cantantes a este repertorio de enorme calidad compositiva y peculiar vocalidad.

Figura 0. 1. Primera página del manuscrito Ms. 8374 de la ópera *Abufar* de Manuel García.

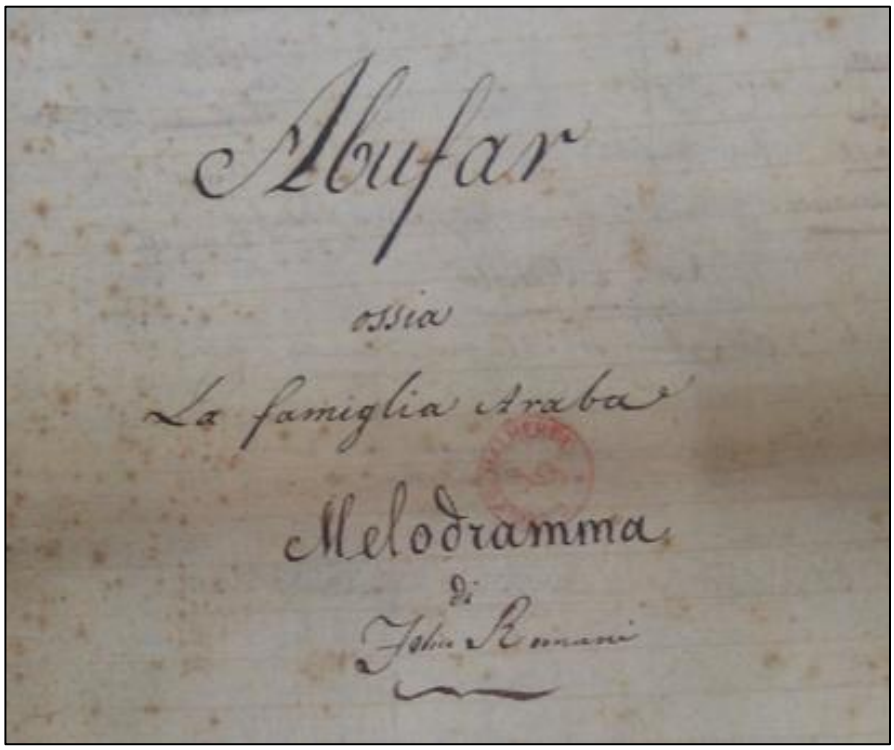


En el verano de 2017 localicé la partitura de *Abufar* en la Biblioteca Nacional de Francia en París gracias a las referencias bibliográficas que aparecen por ejemplo en el

The New Grove Dictionary of Opera[1] y a la labor investigadora que las doctoras María del Coral Morales y Mercedes Castillo habían realizado con anterioridad. Una vez ubicadas en la biblioteca bajo las signaturas Ms. 8374 para el acto I y Ms. 6957 para el acto II[2], procedí a solicitar su copia por parte del servicio de reprografía de la Bibliothèque Nationale de France (en adelante BNF) que, tras un par de meses de espera, me enviaron en formato PDF.

Al mismo tiempo, tuve acceso al libreto manuscrito de la ópera escrito por Felice Romani (1788-1865) localizado en la BNF (ThB 1991) y que antes había formado parte de la biblioteca personal del violinista, musicólogo, compositor y editor francés Charles Malherbe (1853-1891), tal y como puede apreciarse en el sello impreso en la portada del mismo (*vid*. figura 0.2).

Figura 0. 2. Detalle de la portada manuscrita del libreto de *Abufar ossia La famiglia Araba* de Felice Romani con el sello personal de Charles Malherbe.



[1] James Radomski "García, Manuel (del Pópulo Vicente Rodríguez)" en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera* (Oxford: Oxford University Press, 2004), pp. 345- 347.

[2] Existe, además, una segunda fuente manuscrita que corresponde a las partes instrumentales. Esta se encuentra también en la BNF (signatura L20287). En la nota bibliográfica aparece la siguiente información: "Violin principal, atto 1º 2ex., violin 2º principal, atto 1º 1 ex., violin 2º principal, atto 2º 1ex., violín 1º duplicado, acto 1º, 1 ex., viola, acto 1º 1ex., basso, acto 1º 1 ex., clarinet, acto 1º 1 ex., cornos, acto 2º 1 ex., violon 2, alto 1, violoncelle 1, flûte 1, basson 1, trombone 1".

También encontré una versión impresa del libreto en The Library of Congress de Estados Unidos publicado en Viena en 1823 (signatura ML48 [S1598]), que sirvió de base para la ópera *Abufar* de Michele Carafa (1787-1872) y que me ha sido de gran ayuda a la hora de transcribir tanto el texto manuscrito de García como el de Romani.

El siguiente punto de mi trabajo fue entrar en contacto con James Radomski, el mayor especialista en Manuel García, al que localicé por email y que, amablemente, se prestó a ayudarme a comprender mejor el contexto en que la ópera fue compuesta y estrenada durante la estancia de Manuel García en México.

Descubrir que esta ópera de uno de los personajes andaluces más apasionantes del siglo XIX permanecía en el olvido, fue para mi un verdadero acicate a la hora de abordar su transcripción y la realización de una edición crítica que facilitase su estudio y, quién sabe si incluso su interpretación en el futuro.

2.- Objetivos

Este trabajo de investigación presenta por primera vez el estudio y edición crítica de la ópera *Abufar, ossia La famiglia araba* (México, Teatro Provisional o de los Gallos, 1827) del compositor sevillano Manuel del Pópulo Vicente García con libreto de Felice Romani. Con esto pretendemos, en primer lugar, recuperar una importante pieza de nuestro patrimonio musical; y, en segundo lugar, buscar un valor de transferencia social con un estudio crítico que posibilite su puesta en escena. Así mismo se ha contextualizado la figura del compositor durante su periodo mexicano y se ha realizado una aproximación al libreto y al argumento tratando, entre otros aspectos, la influencia exótica, especialmente árabe y oriental, en la ópera de la primera mitad del XIX.

Con el análisis de artículos publicados en la prensa de la época, la revisión de textos especializados y de la propia partitura de *Abufar* de Manuel García, nos proponemos conocer: 1) la actividad musical desarrollada por Manuel García durante su estancia en México; 2) la importancia y calidad de su producción musical a través de la edición crítica de una de sus obras más significativas de su periodo de madurez; 3) las implicaciones de la vida política y social en las actividades artísticas que rodearon al estreno de la ópera mediante la recopilación de fuentes primarias y secundarias; 4) contextualizar el argumento de la obra estudiada; 5) recrear las circunstancias del estreno de la ópera a través del estudio de los cantantes que participaron en él y la vocalidad de

la partitura; y 6) la relevancia de la ópera *Abufar* dentro de la producción de Manuel García y el impacto de esta y otras obras de García en España e Iberoamérica en la consecución de la creación de la ópera española del siglo XIX.

El interés de esta ópera reside no solo en la calidad e importancia de García como compositor y cantante, sino también en el autor del libreto, Felice Romani. Romani fue colaborador habitual de algunos de los más grandes compositores de ópera del siglo XIX como Donizetti, Bellini, Mercadante o el español Ramón Carnicer.

Teniendo en cuenta los antecedentes, constaté dos hechos fundamentales para establecer las líneas de investigación de esta Tesis Doctoral: por un lado, que la mayor parte de los trabajos histórico-musicológicos que han abordado la figura de Manuel García se encuentran aún en un estado primario en lo referente al análisis de su obra. Se conoce bien su figura y su importancia en el contexto español y europeo, pero faltan análisis centrados en sus óperas pues de las más de 50 que compuso, apenas una docena han sido editadas (*vid*. estado de la cuestión). Por otro lado, la importancia de García en el contexto internacional como prominente figura musical española y su indispensable participación en la creación de la ópera española del siglo XIX.

De este modo, con esta tesis doctoral, enmarcada dentro de la musicología histórica, pretendo realizar un estudio sistemático y profundo de la actividad musical desarrollada por Manuel García en los últimos años de su vida. Así mismo, buscamos presentar un análisis formal y estilístico de su obra que contribuya a ampliar el conocimiento y evolución de la realidad musical europea en el contexto político, social y cultural de la primera mitad del siglo XIX, con el fin de confirmar la siguiente hipótesis: el papel relevante que ha jugado Manuel García en la creación y proyección internacional de la ópera española a través del estudio de su obra *Abufar ossia La famiglia Araba.*

3.- Estado de la cuestión

1) Sobre Abufar de Manuel García

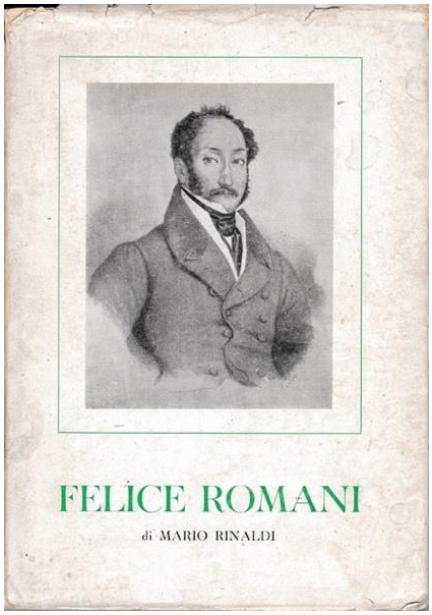
La información existente sobre esta ópera es muy escasa, limitándose esta a los datos de estreno (fecha, lugar y los cantantes que participaron en la misma). Apenas existen crónicas de la época más allá de un par de reseñas en la prensa mexicana conforme se

informaba de que la obra se estaba ensayando[3] y de que se había estrenado con cierto éxito[4]. De hecho, hemos podido constatar que algunas informaciones que han perdurado en distintas referencias bibliográficas son erróneas.

2) Sobre Felice Romani

En la historiografía italiana encontramos diversos estudios sobre la figura del libretista. Por ejemplo, la obra de Emilia Branca sobre Felice Romani es una de las primeras que se dedican al poeta italiano, tratando de relacionarlo directamente con algunos de los compositores con los que trabajo en su momento y que recientemente ha sido reimpresa[5]. Pese a que su visión puede ser en ocasiones demasiado subjetiva (Branca era la esposa de Romani) se trata de una fuente de indudable valor al basarse en testimonios directos.

Figura 0. 3. Portada de la monografía *Felice Romani* de Mario Rinaldi.



La monografía de Mario Rinaldi *Felice Romani dal melodramma classico al melodramma romantico*[6], es un acercamiento muy completo a la figura del escritor,

[3] *El Sol*, 12-VII-1827.

[4] *El Águila Mexicana*, 14-VII-1827.

[5] E. Branca, *Felice Romani ed i più riputati maestri di música del suo tempo* (Turin: Ermanno Loescher 1882).

[6] Mario Rinaldi, *Felice Romani dal melodramma classico al melodramma romántico* (Roma: Edizioni de Santis, 1965).

convirtiéndose en una verdadera referencia para acercarse a su figura tanto desde el punto de vista biográfico como de su producción. Otra obra importante en este sentido es la monografía de Roccatagliati, *Felice Romani libretista*[7] y un artículo del mismo autor publicado en Cambridge Opera Journal[8].

3) Sobre Manuel García como compositor

En los últimos años ha habido un interés inusitado en rescatar la figura de Manuel García y por situarla en el lugar que le corresponde en la historia de la música española en particular y de la universal en general. Las voces "Manuel (del Pópulo Vicente Rodríguez) García en *The New Grove Dictionary*; y "Manuel del Populo Vicente [Manuel García, Manuel Rodríguez Aguilar] en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ambas escritas por James Radomski, suponen un primer acercamiento a la figura de García[9]. *Manuel García (1775-1832): Maestro del bel canto y compositor*[10], es un exhaustivo y fundamental estudio de su vida y de la ópera europea a principios del romanticismo realizado también por James Radomski. La musicología española también ha dedicado un volumen a su figura titulado *Manuel García: De la tonadilla escénica a la ópera española*[11] publicado por la Universidad de Cádiz con Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar como editores; en él se recogen doce ensayos en torno a Manuel García. Andrés Moreno Mengíbar es autor también de una publicación dedicada a la familia García en la que se trata desde la primera generación de la misma, la de Manuel García, hasta a los descendientes de sus hijos[12].

---

[7] Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani libretista* (Lucca: Librería musicale italiana, 1996).

[8] Alessandro Roccatagliati "Felice Romani, librettist by trade", *Cambridge Opera Journal*, vol. 8, nº 2 (jul. 1996), pp. 113-145.

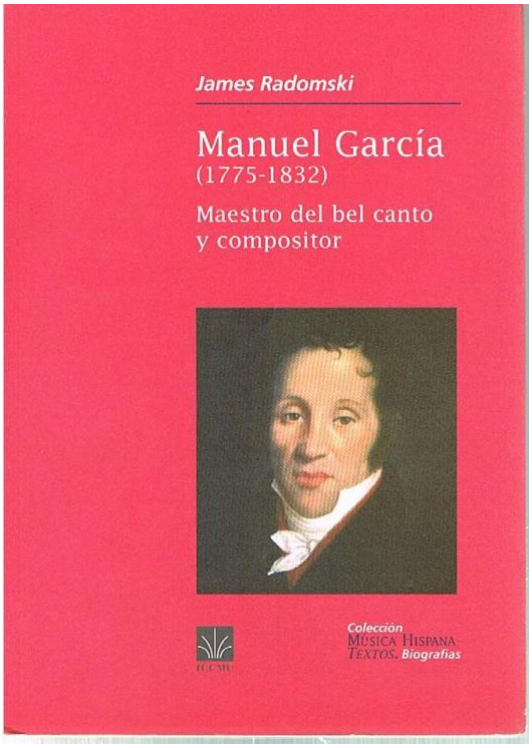
[9] James Radomski, "Manuel (del Pópulo Vicente Rodríguez) García", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2d ed. Stanley Sadie, ed. (London: Macmillan, 2001); y J. Radomski "Manuel del Populo Vicente [Manuel Garcia, Manuel Rodriguez Aguilar]", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director y coordinador general, Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999).

[10] James Radomski *Manuel García (1775-1832): Maestro del bel canto y compositor* (Madrid: ICCMU, 2002). He optado por no reseñar aquí otros artículos anteriores del autor sobre García (que, no obstante, sí aparecen recogidos en la bibliografía) ya que la mayoría de su contenido forma parte de este libro.

[11] Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar (coords.), *Manuel García: De la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006).

[12] Andrés Moreno Mengíbar, *Los García: Una familia para el canto* (Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2018).

Figura 0. 4. Portada de *Manuel García (1775-1832): Maestro del bel canto y compositor* de James Radomski.



4) Manuel García como cantante y maestro de canto

En 1822 estableció en París una sociedad cultural conocida como el "Cercle de la rue de Richelieu", en la que, entre otras actividades, García impartía clases de canto. En 1824, puso por escrito sus teorías en *Exercises and Method for Singing, with an Accompaniment, for the Piano Forte* (London: T. Boosey & Co. Importers & Publihsers of Foreign Music, 1824), publicándose en el mismo año la edición francesa[13]. En la traducción española de esta obra, *Egercicios para la voz*[14]*,* no aparece la fecha de publicación, aunque es probable que el nombramiento de Manuel García como Adicto Facultativo del Conservatorio de Música de Madrid en 1831 impulsara su publicación en nuestro país[15]. La tesis de María del Coral Morales, que dedica un

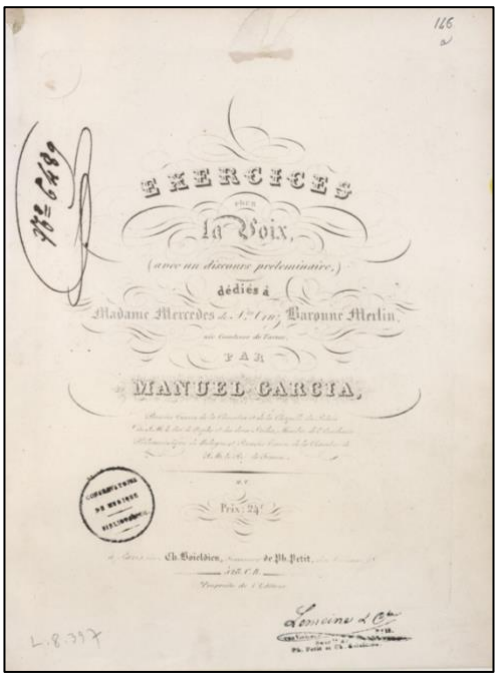
[13] Manuel García, *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)* (París: Ph. Petit, 1824), de la que se publicó una segunda edición (París: C. Boieldieu, successeur de P. Petit, ca. 1835).

[14] Manuel García, *Egercicios para la voz o sea Escuela de Canto con un discurso preliminar* (Madrid: Hermoso, Mintegui y Carrafa, ca. 1835).

[15] Arturo Reverter, "La escuela de canto española: una síntesis ejemplar", Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 2001-2002), vol. II, pp. 267-282.

apartado a Manuel García como maestro de canto es, asimismo, una fuente esencial para conocer esta faceta de García[16]. Del mismo modo, Jean Mongrédien[17] se ha aproximado a los primeros años de la carrera de García en París.

Figura 0. 5. Portada de Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire) (ca. 1835) de Manuel García. Fuente: Gallica (BNF)



Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo han publicado una edición crítica y traducida al español del *Tratado completo del arte del canto* de Manuel Patricio García, hijo de Manuel García que supone un acercamiento directo a la vocalidad de García[18] y el estudio de la influencia de la escuela de García en el canto actual realizado por Malgorzata Kubala[19]. Relacionado con Manuel García como cantante, no podemos dejar de citar aquí la obra de John Roselli *Singers of Italian Opera*[20].

[16] María del Coral Morales Villar, *Los tratados de canto en el siglo XIX*. Tesis Doctoral (Granada: Universidad de Granada, 2008).

[17] Jean Mongrédien, "Les debuts d'un tenor espagnol à Paris sous l'Empire". *Noter, annoter, éditer la musique* (París: BNF, 2012), pp. 415-428.

[18] Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo, *La práctica del canto según Manuel García. Ejercicios y arias de ópera del Tratado completo del arte del canto* (Madrid: CSIC, 2012).

[19] Malgorzata Kubala, "La escuela vocal de Manuel García. Referencias actuales", *Melómano*, vol. 24, nº 258, p. 60.

[20] John Roselli, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession* (Cambridge: Cambidge Univesity Press, 1992).

5) Ediciones críticas de obras de Manuel García

El Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) ha editado algunas de las obras del compositor: *Canciones y caprichos líricos*[21], varias de sus numerosas tonadillas[22], así como las óperas *La mort du Tasse*[23], *Don Chisciotte*[24] e *Il califfo di Bagdad*[25]. Estas dos últimas obras además se han grabado en formato CD [26]. Este interés por su obra ha permitido que se representen algunas de sus óperas, especialmente aquellas denominadas de cámara (como *Il finto sordo*, *I tre gobbi* y *Le cinesi* –todas ellas con dirección musical de Rubén Fernández Aguirre– y *L'isola desabitata* en una edición de Radomski), existiendo sin embargo aún numerosas óperas que quedan por rescatar del olvido para ahondar aún más en la importancia de Manuel García como compositor.

6) Sobre ópera y teatro en México

Para estudiar el contexto cultural en México en general y del teatro en particular es esencial la obra de Enrique de Olavarría y Ferrari *Reseña histórica del teatro en México*[27]. Los trabajos de Octavio Sosa[28] y Gabriel Pareyón[29], aunque con un enfoque más enciclopédico, resultan una fuente indispensable para conocer más sobre los lugares y personajes ligados a la ópera mexicana. Otra obra que recoge artículos de diversos autores sobre la ópera mexicana y que también trata el tema de la estancia de García en

[21] Manuel García, *Canciones y caprichos líricos*. Edición crítica de Celsa Alonso (Madrid: ICCMU, 2003).

[22] Manuel García, *La maja y el majo / La declaración / Quien porfía mucho alcanza / El poeta calculista*. Edición crítica de Juan de Udaeta (Madrid: ICCMU, 2008).

[23] Manuel García, *La mort du Tasse*. Edición crítica de Juan de Udaeta (Madrid: ICCMU, 2008).

[24] Manuel García, *Don Chisciotte*. Edición crítica de Juan de Udaeta (Madrid: ICCMU, 2007).

[25] Manuel García, *Il califfo di Bagdad*. Edición crítica de Alberto Blancafort (Madrid: ICCMU, 2008).

[26] Manuel García, *Don Chisciotte*, Juan de Udaeta, dir. (2008, Almaviva), 2CDs; y Manuel García, *Il califfo di Bagdad*, Christoph Rousset, dir. (2007, Archiv Produktion) [2 CDs].

[27] Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México* (México: Imprenta, encuadernación y papelería "La Europea", 1895).

[28] Octavio Sosa, *Diccionario de la ópera mexicana* (México D. F.: Consejo para la Cultura y las Artes, 2005).

[29] Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México* (México: Universidad Panamericana, 2007).

el país azteca, es *La ópera mexicana 1805-2002*[30]. Interesante para conocer las vicisitudes políticas y de la ópera mexicana en el siglo XIX es el artículo de Luis de Pablo Hammeken "Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari"[31]. También de Hammeken es un ilustrativo artículo dedicado en parte a la estancia de García en México[32]. Los años de la estancia de García en México son también tratados en el artículo de Ricardo Miranda "Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)"[33]

7) Sobre el estilo bel canto y rossiniano

Si tuviésemos que adscribir la obra de García a algún estilo, probablemente encontraríamos bastantes coincidencias con el bel canto. La voz "bel canto" en *The New Grove Dictionary of Opera* escrita por Owen Jander[34], supone un primer paso a la hora de definir qué es el bel canto además de facilitar algunas referencias bibliográficas. Uno de los primeros manuales que pueden consultarse ya que resulta especialmente útil para aclarar cuestiones terminológicas y estilísticas básicas de este estilo, es *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado* de Arturo Reverter[35]. Esencial para conocer la obra rossiniana es el manual *The Cambridge Companion to Rossini*, editado por Emanuele Senici[36]. Un acercamiento interesante tanto a la vocalidad de Rossini y de García es el artículo "Reflexiones para una nueva interpretación de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (y de Manuel García)" de Saverio Lamacchia[37] que defiende la influencia

[30] Ernesto de la Peña y Gabriela Vega (eds.), *La ópera mexicana, 1805-2002* (México: Centro de Estudios Universitarios Londres: Joaquín Porrúa Editores, 2003).

[31] Luis de Pablo Hammeken, "Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari", *Secuencia*, 97, enero-abril 2017, pp. 140-169.

[32] Luis de Pablo Hammeken, "Don Giovanni en el Palenque. El tenor Manuel García y la prensa de la Ciudad de México, 1827-1828". *Historia Mexicana*, vol. LXI, núm. 1, julio-septiembre, 2011, pp. 231-273.

[33] Ricardo Miranda, "Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)", *Heterofonía*, enero-diciembre, 1997, pp. 39-51.

[34] Owen Jander, "Bel canto", *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1997), vol 1, pp. 380-381.

[35] Arturo Reverter, *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado* (Madrid: Alianza Editorial, 2008).

[36] *The Cambridge Companion to Rossini*, edited by Emanuele Senici. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

[37] Saverio Lamacchia, "Reflexiones para una nueva interpretación de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (y de Manuel García)", *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 19 (2010), pp. 7-26.

directa no solo desde el punto de vista vocal del compositor español en su concepción. En una línea similar estaría otro artículo de Casares sobre la recepción de la obra de Rossini en España[38]. Un completo estudio sobre la escuela rossiniana desde el punto de vista de una escritora contemporánea al *Cisne de Pésaro* es la obra *Rossini and his School*[39]. Entre los trabajos monográficos dedicados al bel canto, destaca la obra de James Stark *Bel Canto. A history of vocal pedagogy*[40] que, partiendo del tratado de García, realiza una historia del bel canto y de la pedagogía vocal además de numerosos ejemplos técnicos. Una obra que considero fundamental para cualquier acercamiento al bel canto es *Storia del belcanto* de Rodolfo Celletti[41], quien realiza un análisis de la voz partiendo de la propia historia de la ópera desde el Barroco hasta el esplendor rossiniano del siglo XIX. La obra de Charles Osborne *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*[42] amplía el campo de estudio sobre el bel canto a otros compositores coetáneos a Rossini de lo que también puede observarse influencia en la obra de Manuel García. No podemos olvidar las obras editadas en Cambridge University Press dedicadas a la música y a la ópera del siglo XIX *Fashions and legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*[43] y *The Cambrigde History of Nineteenth-Century Music*[44] así como el y enciclopédico *The Oxford Handbook of Opera*[45]

8) Sobre el concepto de ópera nacional

Desde el siglo XIX ha existido en España la preocupación por definir qué se entiende por ópera española. Algunos autores, como por ejemplo Peña y Goñi, llegaron a afirmar que

---

[38] Emilio Casares Rodicio, "Rossini: la recepción de su obra en España", *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 10 (2005), pp. 35-70.

[39] H. Sutherland Edwards, *Rossini and his School* (New York: Cambridge University Press, 2009).

[40] James Stark, *Bel Canto. A history of vocal pedagogy* (Toronto: University of Toronto Press, 1999).

[41] Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, [1ª ed. Fiesole: Discanto, 1983] (Scandicci, Florencia: La Nuova Italia, 1996) [ed. inglesa: *A History of Belcanto* (Oxford: Oxford University Press, 2001)].

[42] Charles Osborne, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini* (Portland, Or.: Amadeus Press, 1994).

[43] AA.VV. *Fashions and legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, edited by Roberta Montemorra Marvin and Hilary Poriss (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

[44] *The Cambrigde History of Nineteenth-Century Music*, edited by Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

[45] *The Oxford Handbook of Opera*, ed. by Helen M. Greenwald (New York: Oxford University Press, 2014).

la ópera española no existía, certeza que se ha perpetuado en el imaginario popular. Las razones hay que encontrarlas tal vez, entre otros motivos, en la presencia de un teatro lírico rico e importante pero sustentado sobre todo en el género nacional por excelencia, la zarzuela. La musicología contemporánea no ha obviado este debate y el tema se ha tratado ampliamente incluso en fechas muy recientes. Sin ánimo de ser exhaustivos, citaremos a continuación algunos estudios que tratan de manera directa o indirecta el concepto de ópera nacional española. De absoluta referencia son los dos volúmenes de Emilio Casares publicados en 2018 *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*[46]. Juan José Carreras, en su libro *La música en España en el siglo XIX*[47] también hace referencia a esta problemática. María Encina Cortizo, en uno de los capítulos de *La ópera en España e Hispanoamérica*[48], trata la difícil definición del concepto de ópera en España y ópera española a partir de la creación operística desde los comienzos del siglo XIX hasta la apertura del Teatro Real. Recientemente, la Tesis Doctoral de David Ferreiro Carballo, *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española*[49] también se hace eco de este asunto desde la perspectiva de una de las figuras capitales de la música española del siglo XX.

4.- Metodología

Para la elaboración de esta tesis se ha realizado en primer lugar una revisión bibliográfica en profundidad que permitiese hacer una contextualización histórica de todo lo relativo a la ópera *Abufar* de Manuel García, desde la elaboración de una semblanza del compositor y del libretista, a las circunstancias que rodearon el estreno –incluido una aproximación

[46] Emilio Casares, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. I. Desde Carlos IV al período fernandino (1787-1833)* (Madrid: ICCMU, 2018).

[47] Juan José Carreras, *La música en España en el siglo XIX*. Colección «Historia de la música en España e Hispanoamérica». Juan Ángel Vela del Campo (dir.), vol. 5 (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2018).

[48] Mª Encina Cortizo, «La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)». *La ópera en España e Hispanoamérica*. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.) (Madrid: ICCMU, 2002). vol. 2, pp. 7-62.

[49] David Ferreiro Carballo, *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)*. Tesis Doctoral (Madrid: Universidad Complutense, 2019).

a los intérpretes que participaron en él–, y, en segundo lugar, una edición crítica de la partitura junto a una recuperación y traducción del libreto.

Esta investigación se basa en el método descriptivo que parte de la revisión y análisis de documentación histórica que ha hecho posible rescatar la partitura de *Abufar* de Manuel García y su contextualización. Los fondos consultados proceden de los siguientes centros y archivos privados: la Biblioteca Nacional de España (BNE), Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Nacional de México, Newberry Library-Ayer's Collection, Biblioteca Digital Memoria de Madrid, The Library of Congress, Biblioteca de la Universidad de Granada, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, la Biblioteca de la Universidad de Jaén, la Sibley Library y la Danish Union Catalogue and Danish National Bibliography.

Además de la revisión bibliográfica, esta Tesis Doctoral se incluye dentro de la investigación musical, labor realizada a través de la transcripción –inédita hasta la fecha– de la partitura y del libreto de la ópera *Abufar* de Manuel de García. A partir de la localización de la partitura de esta ópera en la BNF y la recepción de la copia de la misma en PDF, pudimos comenzar la introducción de notas en el programa de edición de partituras Sibelius Ultimate. Ha sido, sin duda alguna, un proceso lento por lo manual del mismo, ya que hemos tenido que introducir nota a nota así como el texto de la ópera a mano, ayudándonos en ocasiones de un teclado MIDI. Nuestra experiencia en edición de partituras tanto en anteriores trabajos –como por ejemplo el que realizamos para la obtención del DEA–, así como nuestros conocimientos de composición y orquestación, han sido fundamentales para afrontar la tarea. Del mismo modo, conocer los usos actuales en orquestación, comprender los entresijos de esta y tener cierto hábito a la hora de componer y orquestar, nos ha permitido reconstruir algunos pasajes que se han conservado prácticamente ilegibles y a actualizar la partitura para que pueda ser interpretada de manera más efectiva por una orquesta actual. Para cuestiones relativas a notación y maquetación nos ha sido de gran ayuda la obra de Elaine Gould *Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation*[50], un manual imprescindible y de absoluta referencia en este tema. Finalmente, la experiencia interpretativa en más de cincuenta óperas como cantante profesional durante los años que fui miembro del Coro Titular del Teatro Real/Coro Intermezzo, ha sido de gran ayuda para comprender mejor la escritura vocal de García tanto de los solistas como del coro.

[50] Elaine Gould, *Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation* (London: Faber Music, 2011).

Esta Tesis Doctoral está dividida en una introducción y dos capítulos. En el **primero** se tratan diversos aspectos relacionados con la ópera *Abufar*. Así, se hace una aproximación biográfica a la figura de Manuel García; se estudia la etapa en la que el compositor vivió en México y se realiza una contextualización histórico-política de este periodo; se aborda todo lo relativo al libreto de la ópera, resumiendo y contextualizándolo el argumento; y, finalmente, un análisis musical y estilístico, donde se tratan aspectos como la orquestación, los números musicales, los cantantes del estreno y un estudio de la vocalidad.

El **segundo capítulo** se centra en la edición crítica de la partitura comenzando con las notas de edición, en las que se reflejan todos aquellos problemas que fueron surgiendo a lo largo de la transcripción del manuscrito y las soluciones que propuse; el libreto de Felice Romani con los cambios que García hace del mismo en su versión musical, en una edición bilingüe italiano-español; un índice de números musicales; y, finalmente, la partitura de la ópera propiamente dicha dividida en dos actos.

CAPÍTULO 1.- CONTEXTUALIZANDO *ABUFAR*

Manuel García, este eminente artista es uno de aquellos españoles que, aguijoneados por los impulsos de un mérito superior, han buscado fuera de su desventurada patria escenas mas dignas de las inspiraciones del genio. Y en verdad que este no puede vivir entre cerrojos y espías, ni al lado de los odiosos arsenales del poder absoluto y del fanatismo, sin morir a manos de estos implacables enemigos, o sin condenarse a una triste soledad. Los tiranuelos del estado y de las conciencias, no permiten ninguna especie de superioridad. El que no se pone a su nivel, muere a sus manos.

- *El observador de la República Mexicana* (18-VII-1827)

1.- Aproximación biográfica a la figura de Manuel García

Manuel del Pópulo Vicente García [Manuel Rodríguez Aguilar] nació en Sevilla el 21 de enero de 1775. La partida de bautismo del futuro compositor y cantante reza así:

> En la ciudad de Sevilla el 23 de enero de 1775, yo, Dr. Don Luis Antonio González Blanco, párroco de la iglesia de Sevilla Santa María Magdalena, de la ciudad anteriormente citada, bautizo solemnemente a Manuel del Pópulo Vicente, nacido el veintiuno de este mes y año e hijo legítimo de Gerónimo Rodríguez y de Mariana Aguilar, su mujer[51].

Queda claro, pues, que no era hijo ilegítimo tal y como se ha insinuado en ocasiones. También queda de manifiesto cuáles eran sus apellidos reales, tomando prestado el García probablemente de su abuelo paterno, tal y como sugiere una investigación realizada por el archivero de la Iglesia de Santa María Magdalena de Sevilla.

[51] Sevilla, Parroquia de Santa María Magdalena, libro de Bautismos 32, fol 182. Citado en Radomski, *Manuel García*, p. 19.

Se formó musicalmente en los entornos eclesiásticos de su ciudad natal antes de partir a Cádiz en 1791, tal vez buscando una mayor actividad teatral de la que la ciudad hispalense en ese momento podía ofrecerle[52].

Fétis indica que a su llegada a Cádiz García ya era un reconocido cantante, compositor y director de orquesta[53]. En 1797, se casará en secreto con Manuela Morales una cantante y bailarina hija de una familia acomodada que desde el principio se opuso al matrimonio. De hecho, el día del casamiento, los padres de Manuela pusieron una queja formal ante notario contra García por tratar de apropiarse de la dote de su hija[54].

En 1798 la pareja se mudaría a Madrid para trabajar en la compañía de Francisco Ramos en el Teatro de la Cruz[55] donde empezaron actuando en tonadillas propias y de otros compositores. Pronto fueron ascendiendo dentro del escalafón de la compañía. En esos años, el carácter iracundo de García le llevó a diversos enfrentamientos con la autoridad llegando incluso a entrar en prisión a finales de 1799[56]. Este hecho provocó que García se exiliase en Málaga y que Manuela, que acababa de perder un hijo, volviese a Cádiz a trabajar con la compañía de su padre.

En 1802, García y su esposa que pronto daría a luz al segundo hijo de la pareja –que fallecería al poco tiempo–, regresan a Madrid donde el tenor interpretará el papel del Conde de *Le nozze di Figaro* de Mozart en traducción española junto a Joaquina Briones como la condesa que supondrá la primera interpretación en España de una ópera de Mozart.

En este momento García compondrá diversas obras como *El seductor*, *El reloj de madera* y *Quien porfía mucho alcanza* y su fama como cantante e incluso director artístico irá en aumento. Especial relevancia tendrá *El poeta calculista* (1805) sobre todo por el polo "Yo que soy contrabandista" que se trata de la única obra que adquirió

[52] Para comprender mejor el esplendor cultural y musical de Cádiz en el siglo XVIII véase Marcelino Díez Martínez "El ambiente operístico en Cádiz durante el siglo XVIII", *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006), pp.33-58.

[53] François Joseph Fétis, *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2ª ed., III (París: Librairie de Firmin-Didot Frères, 1874), p. 403.

[54] Cádiz, Archivo Histórico Provincial, Protocolo (Cádiz) 3863, fols. 54-55v. Citado en Radomski, *Manuel García*, p. 27.

[55] Cotarelo y Mori: *Isidoro Márquez y el teatro de su tiempo, Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, III (Madrid: Perales y Martínez, 1902), pp. 536-537.

[56] Radomski, *Manuel García*, p. 41.

reconocimiento posterior gracias a su popularización en París, llegando a ser considerada la quintaesencia de lo español y exótico.

Es entonces cuando inicia una relación con Joaquina Briones, por entonces viuda, que ninguno de los dos se esfuerza por disimular. En 1803 Manuela, su legítima mujer, dará a luz a una niña, Josefa (1803-1850) y en 1805 Joaquina dará a luz a Manuel Patricio (1805-1906). La situación, con García casado y padre de una hija con Manuela y de un niño con Joaquina se volvió insostenible. Manuel y Joaquina partirán finalmente hacia París por recomendación de la soprano Isabel Colbrán (1784-1845) dejando a su suerte a Manuela y a su hija.

La pareja permanecerá en la capital francesa entre 1807 y 1811. Al principio su difícil situación económica le hizo ponerse en contacto con la Duquesa de Benavente, consorte del Duque de Osuna solicitándole su ayuda, algo que la Duquesa, educadamente rechazó.

En 1808 logrará debutar con *Griselda* de Paër[57] y poco después nacería María Felicia (quien más tarde sería conocida como María Malibrán). García ascenderá rápidamente en el mundo musical parisino. Pese a ello decidirá proseguir con sus planes y viajar a Italia y poder estudiar canto con el insigne maestro Giovanni Anzani, tenor de cierta relevancia entre 1770 y 1780. En el país transalpino residirá hasta 1816. En Napolés estrenará su ópera *Il califfo di Bagdad*, obra que le grangeo fama como compositor de ópera bufa. Es en este momento cuando entrará en contacto con Rossini, relación que culminará con el estreno de *Il barbiere di Siviglia* en Roma en febrero de 1816. Tras seis años de triunfos y con la experiencia adquirida en Italia, García volverá a París ya convertido en *primo tenore*. Joaquina será conocida para la prensa de ahora en adelante como "Mme. García" pese a que, legalmente, Manuel seguía casado con Manuela Morales. García compondrá entonces su primera obra en francés, *Le prince d'occasion*. Pese a que Fétis señala que la obra gozó de escaso éxito, las críticas indican más bien lo contrario. No obstante, cansado del ambiente parisino, parte hacia Londres donde permanecerá dos años. Cantará aquí algunos de los papeles por los que será recordado: el conde de *Il barbiere di Siviglia*; Sesto de *La clemenza di Tito*; Ferrando de *Così fan tutte*, etc.

[57] *Gazette Nationale*, 11-II-1808.

Figura 1. 1. Retrato de Manuel García hacia 1820. Originalmente en la colección de Burnham W. Horner. Reproducida en *The Musical Times*, 1-IV-1905, p. 225.



En 1819 volverá a París donde estrenará, con poco éxito, *Il barbiere*. La razón de esta fría acogida debemos buscarla tal vez en un público que tenía aún demasiado presente la ópera homónima de Paisiello. Los años que permaneció en París (hasta 1825 con un breve lapso en Londres) coinciden con los de su máximo esplendor vocal y en los que alcanzó la cúspide de su carrera como cantante. Sin embargo, su fama en París como compositor se vería eclipsada por la aparición fulgurante de Rossini. Así, empezó a conocer algunos fracasos en la capital francesa como cuando repuso *Il califfo* que, no obstante, seguía cosechando éxitos en Nápoles[58]. También fue un momento en el que disfrutó de ciertos éxitos como el de *La mort du Tasse* en 1821 y también fracasos rotundos como *Florestan* en 1822.

> Gente con credibilidad me asegura que García ha compuesto esta ópera en ¡14 días! En principio uno puede criticar que García no le dedicara mucho a tiempo a este trabajo. La hilazón audaz y enérgica de las partes, carias fórmulas modernas para las canciones y muchas estratagemas orquestales aportarán poco a la fama de García como compositor […]. Con mayor esfuerzo podría escribir obras escénicas tan maravillosas y admiradas como las de Glück, Salieri, Piccini y Spontini[59].

[58] *Journal des débats*, 26-VII-1820.

[59] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 36 (4-IX-1822), 592 citado por Radomski, *Manuel García*, p. 163.

El fracaso de *Florestan* supuso, en palabras de Radomski, un duro revés para la carrera del García compositor cuya fama quedó "herida de muerte"[60]. A este hecho se sumó el inicio en esta época de su declive vocal. Estas adversidades no impidieron (o tal vez favorecieron) que en 1822 creara en París la sociedad cultural "Cercle de la rue de Richelieu", en la que García enseñaba a cantar. Por sus aulas pasaron cantantes de la talla del tenor Adolphe Nourrit y las sopranos Condesa Merlin y Henriette Méric-Lalande[61]. En Londres, donde permanecerá desde 1823, fundará una academia similar. Estas dos experiencias desembocarán, probablemente, en la redacción de su método de canto en 1824 dedicado a Miss Frances Mary Thompson[62].

En 1825, cansado de Londres y con su regreso a París complicado después de diversas peleas acontecidas en 1823, acepta la propuesta de ser director de la Ópera de Nueva York, embarcándose en Liverpool hacia el continente americano.

> En el otoño de ese año [1825] Manuel García, con una compañía de cantantes europeos que incluía a su mujer, su hijo y su hija, llegaron a Nueva York y anunciaron una temporada durante la cual, según él mismo "las óperas italianas más selectas se interpretaran en un estilo que proporcionará una genuina satisfacción"[63] [la traducción es mía].

La temporada neoyorkina abrió el 29 de noviembre de 1825 en el Park Theater con *Il barbiere di Siviglia* de Rossini[64]. García tuvo que formar rápidamente una orquesta con veinticuatro músicos locales y un coro que desconocía completamente tanto el idioma como el estilo rossiniano. Durante los meses que paso en Nueva York, García aprovechó para interpretar obras de otros autores, llevar con más o menos acierto a la escena obras propias, como *L'amante astuto*, y para seguir componiendo obras como *La figlia*

---

[60] Radomski, *Manuel García*, p. 163.

[61] María del Coral Morales Villar. *Los tratados de canto en el siglo XIX*. Tesis Doctoral (Granada: Universidad de Granada, 2008), p. 173.

[62] Manuel García, *Exercises and Method for Singing, with an Accompaniment, for the Piano Forte, composed and dedicated to Miss Frances Mary Thompson, by Manuel García* (London: T. Boosey & Co. Importers & Publishers of Foreign Music, 28, Holles Street, Oxford Street. Y el autor: 21 Dover Street. Picadilly).

[63] Francis Rogers, "America's First Grand Opera Season", *The Musical Quaterly*, vol. 1, nº 1 (enero, 1915), pp. 93-101, p. 93. "In the autumn of that year [1825] Manuel Garcia, with a troupe of European singers, which included his wife, his son his daughter, landed in New York and announced a season of during which, as he put it, 'the choicest Italian operas were performed in a style which he flatters himself will give genuine satisfaction'"

[64] Francis Rogers, "America's First Grand Opera Season", p. 96.

dell'aria. Uno de los acontecimientos más importantes de la estancia de García en Nueva York fue su encuentro con Lorenzo da Ponte, quien enseñaba italiano en el Columbia College. La relación entre ambos fructificará con el estreno en Estados Unidos de *Don Giovanni* de Mozart con Manuel García en el papel del libertino. El 23 de marzo de 1826, su hija María se casará con el acomodado banquero francés Eugène Malibran. Tras el enlace, la futura diva del bel canto se retirará temporalmente de los escenarios ya que su marido no aprobaba su carrera artística[65]. Fitzlyon sugiere que esta decisión de su hija enfureció tanto a García que su esposa le instará a aceptar la oferta de viajar a México para evitar cualquier represalia por su parte contra su yerno[66]. Sea cierta esta teoría o no, el caso es que el 16 de octubre de 1826 los García dejarán Nueva York rumbo a México.

La estancia en el país azteca de Manuel García (entre 1827 y 1828) se trata en profundidad en el apartado 2 del capítulo I de esta investigación. No obstante, daremos ahora unas pinceladas de los años que pasó en México. Como también hiciera en Nueva York, en junio de 1827 se presentará ante el público mexicano con *Il barbiere di Siviglia* y pocos días después estrenará su *Abufar*. Que ambas óperas fuesen cantadas en italiano no terminó de gustar a público y prensa local. Esto acabo obligando a García a ceder y desde este momento empezará a traducir sus óperas y a componer nuevas en español. Además, tuvo que luchar con un creciente sentimiento antiespañol durante toda su estancia en México. Pese a estas dificultades, seguirá componiendo y estrenando óperas como *Semiramis*, título que, sin embargo, será un rotundo fracaso. A finales de 1828 García, preocupado por su propia seguridad en un marcado contexto anti español partirá hacia París. En el camino a Veracruz, la tradición habla de un famoso robo en el que unos melómanos ladrones decidieron devolverle parte de sus pertenencias encandilados por su voz.

En 1829 llega de nuevo a París. Su situación, cinco años después de abandonar la capital francesa había variado bastante. García tenía en ese momento 54 años, por lo que sus mejores años vocales habían quedado atrás. Además, en el plano familiar, tanto María como Manuel habían cogido caminos alejados de su padre. García se presentó ante el público francés cantando *Zelmira* e *Il barbiere*. Con las representaciones de *Don Giovanni* su exitosa carrera de cantante llegará a su fin.

---

[65] April Fitzlyon, *María Malibran*, *Diva of the Romantic Age* (London: Souvenir Press, 1987). p. 45.

[66] *Ibidem*, p. 47.

Una vez retirado de los escenarios se centrará en la labor docente impartiendo "cursos de canto, que fueron frecuentados por jóvenes artistas y distinguidos aficionados"[67]. Su trayectoria artística obtuvo el reconocimiento de su país natal con el nombramiento el 22 de marzo de 1831 de Adicto Facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, junto a otros cantantes como Isabel Colbrán y su hija María, y a los compositores Mercadante y Rossini como "Maestros honorarios" del Conservatorio de Madrid.

> Conformándose el Rey N.S. con lo propuesto por Vm. en 21 de febrero último de acuerdo con la Junta facultativa del Real Conservatorio de Música, se ha servido S.M. conceder el título de Adictos facultativos y de Maestros honorarios del mismo Conservatorio a las personas que se expresan a continuación […] García (D. Manuel) Adicto facultativo[68].

García responderá desde París a este nombramiento con una carta en la que, cargado de razones por la experiencia acumulada en su importante carrera y por la relevancia del propio nombramiento, señalará qué cosas deberían cambiar para mejorar la enseñanza del canto en España.

Como complemento a su labor docente, en estos años compondrá una serie de óperas de cámara destinadas a ser interpretadas por sus alumnos. El 10 de junio de 1832, Manuel García fallecerá de una "congestión pulmonar[69].

[67] Fétis, "García, Manuel del Pópulo Vicente", en *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol 3, (París: Librairie de Firmin Didot, 1868), p. 405.

[68] Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, Ms. Legajo 1-34, p. [2].

[69] Carmen de Reparaz, *María Malibran* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976), p. 156.

2.- La etapa mexicana de García

2.1.- Contexto histórico[70]

El 24 de febrero de 1821, tras diez años de guerra, Agustín de Iturbide proclamó la independencia de México. En el conocido como Plan de Iguala por el que se declaraba a Nueva España como país soberano e independiente, Iturbide estableció las tres garantías: la importancia de la unión de mexicanos, españoles y de la Iglesia Católica. Se optará entonces por la monarquía constitucional como modelo de gobierno, con un emperador escogido entre las familias españolas y el ejército (el conocido como Ejército Trigarante) como garante de este nuevo orden. O'Donojú, enviado desde España (señalado incluso por algunas fuentes como el último virrey, cargo que en realidad nunca ejerció), será quien refrende en Córdoba los acuerdos de Iturbide en nombre de la Corona Española.

Meses después se conoció que Madrid había rechazado la independencia. Esto generó en los mexicanos resentimiento y desilusión desembocando en el nombramiento de Iturbide como emperador con el nombre de Agustín I. El Congreso aceptó el nombramiento a regañadientes y la Iglesia Católica, considerada desde ese momento próxima a la Corona, declinó ungir al nuevo emperador.

Pero el reinado de Iturbide no duraría demasiado. Los mexicanos anhelaban un príncipe europeo y no al hijo de un comerciante, contexto que aprovecharon los republicanos para extender sus ideas a todos los niveles. Después de una serie de medidas controvertidas (disolución del Congreso, encarcelamiento de oficiales y medidas fiscales confiscatorias), desde el puerto de Veracruz se organizó una rebelión, tal vez incluso auspiciada desde España, con el joven comandante Antonio López de Santa Anna al frente. Esta acabaría en un manifiesto por la destitución del emperador bajo el argumento de buscar "la verdadera libertad de la patria", un principio que unía tanto a borbonistas como a republicanos contra el enemigo común: Iturbide. Con el apoyo del ejército, la revuelta de Veracruz triunfó finalmente y el emperador Iturbide abdicó en marzo de 1823.

[70] Sobre la independencia de México y los años siguientes véase, por ejemplo: Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina* (Barcelona: Cambridge University Press y Editorial Crítica, 1991); François Chevalier, *América Latina. De la independencia a nuestros días* (Barcelona: Labor, 1979); Mario Hernández Sánchez-Barba, *Los estados de América en los siglos XIX y XX* (Barcelona: Vicens Vives, 1978); y F. Morales Padrón, *Historia de Hispanoamérica* (Sevilla: Universidad, 1972).

El congreso anuló la declaración de Iguala de Iturbide y el tratado de Córdoba con los españoles y se declaró la república. Poco después, el depuesto emperador será ejecutado.

El problema ahora era decidir si México sería un régimen centralizado o un estado federalista que siguiera el modelo de Estados Unidos. Esta última será la opción que acabaría imponiéndose en 1824 con una constitución similar a la del vecino del norte, pero con importantes diferencias en temas de religión: "La religión de la nación mexicana es y será siempre la Católica, Apostólica y Romana. La nación la protege con leyes sabias y justas y prohíbe el ejercicio de cualquier otra"[71]. Otra diferencia importante con la constitución de Estados Unidos era que la mexicana no mencionaba el principio de igualdad ante la ley, extremo que beneficiaba directamente a militares y religiosos.

El primer presidente de la República será el general Guadalupe Victoria y el vicepresidente Nicolás Bravo. Sin embargo, esto no acabó con la rivalidad entre centralistas y federalistas que, sin la existencia aún de partidos políticos, se agruparon en torno a sociedades masónicas. Estas sociedades serán el germen de los futuros partidos conservador y liberal. Los centralistas solían pertenecer también a la masonería del rito escocés[72] y eran vistos como españolistas; los federalistas, por su parte, lo eran del rito yorkino[73]. Aunque en principio el presidente Victoria trató de mantener el equilibrio entre ambos bandos, en 1825 los federalistas alcanzarán la mayoría en el Congreso.

En enero de 1827 se organizó una conspiración pro española liderada por el fraile Joaquín Arenas que fracasó, siendo ejecutado el 2 de junio de ese mismo año. Este complot frustrado aumentó el sentimiento anti español. Además, fue el origen de la Ley de Empleos por la que los españoles no podían acceder a cargos públicos ni eclesiásticos y terminó de reforzar a los yorkinos. Sin embargo, y pese al dominio yorkino/federalista, en los meses siguientes habrá nuevos enfrentamientos entre estos y escoceses que culminarían en la Rebelión de Nicolás Bravo. Como consecuencia de esta revuelta se convocarán elecciones presidenciales en las que los centralistas no lograron presentar ningún candidato. Por su parte, los federalistas, se dividieron entre moderados y radicales.

---

[71] Felipe Tena Ramírez, *Leyes fundamentales de México, 1808-1973* (México: Porrúa, 1973), p. 168.

[72] Véase Michael Costeloe, *La primera República Federal (1824-1835). Un estudio de los partidos políticos en el México independiente* (México, Fondo de Cultura Económica, 1975).

[73] Su origen está vinculado a los intereses políticos de varios diputados y son de hecho considerados un grupo político moderado para-masónico que terminó por aliarse con el presidente Santa Anna. Véase al respecto: Carlos Francisco Martínez Moreno "La sociedad de los Yorkinos Federalistas, 1834. Una propuesta hermenéutica de sus estatutos y reglamentos generales a la luz de la historia de la Masonería", *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*, vol. 1, nº1, mayo-noviembre 2009, pp. 213-233.

Gómez Pedraza, candidato moderado apoyado por los centralistas, ganó esas elecciones. El candidato radical, el general Guerrero, no aceptó el resultado lo que desembocó en una rebelión en diciembre de 1828 que triunfó en la capital y que significó la expulsión de los pocos españoles que, tras el Decreto de Expulsión de 1827, aún residían en México.

2.2.- El contexto musical en México antes de la llegada de Manuel García

Las primeras representaciones de ópera italiana en Ciudad de México se remontan a los primeros años del siglo XIX cuando los mexicanos tuvieron la oportunidad de ver *El filósofo burlado* de Cimarosa en 1805 y *El barbero de Sevilla* de Paisiello en 1806. En la década de 1820, una vez hubo finalizado la guerra de independencia (1810-1821), el público mexicano se iría habituando progresivamente a la programación de óperas italianas. Joel Almazán señala la existencia en Ciudad de México de dos compañías de ópera: la de Victorio Rocamora y la de Andrés del Castillo. Gracias a ellas, México conocerá la obra de Rossini: en 1823 se estrenará *Il barbiere di Siviglia* con el propio Rocamora como Figaro; en 1824 *L'italiana in Algeri*; y *Tancredo* y *La gazza ladra* en 1825[74]. Por tanto, la afirmación de Mayer-Serra de que antes de la llegada a México de García prácticamente la representación operística era algo testimonial, mediocre y circunscrito al ámbito provinciano, no es cierta[75].

En 1826 Luis Castrejón se hace cargo de la dirección de los coliseos mexicanos. Plantea entonces reformar el Teatro Principal, también conocido como Coliseo Nuevo (inaugurado en 1753 y que se incendió durante una representación en 1931[76]), que permanecía cerrado y había quedado obsoleto. Sirva de ejemplo la descripción que del mismo hace Manuel Mañón del estado en que se encontraba hacia la década de 1840:

> Agréguese a esto la poca limpieza de dichas luminarias y el nada agradable aroma del aceite, que ha dado ya de comer a algunos sastres, porque muy frecuentemente deja en los fracs, las levitas y las capas indelebles señales de aprecio, y se tendrá idea de esta

[74] Joel Almazán Orihuela, "La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México", *Heterofonía*, n. 129 (2003), pp. 49-65, p. 54.

[75] Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad* (México: El Colegio de México, 1941), p. 108.

[76] Para conocer más sobre la historia de este teatro véase Manuel Mañon, *Historia del Teatro Principal de México* (México: Editorial Cvltvra, 1932).

> interesantísima parte del Teatro Principal, que, como ya he dicho, no merece este nombre[77]

Viendo el éxito que la ópera italiana estaba teniendo en Estados Unidos, Castrejón decide hacer un esfuerzo por traer a México como director artístico del Teatro Provisional a Manuel García, quien por entonces se encontraba en Nueva York[78]. El Provisional, también conocido como Teatro de los Gallos ya que antes había sido un palenque, había sido inaugurado en 1822 y se ubicaba entre las calles Las Moras y Celaya (hoy República de Colombia). En 1825 se reconstruyó la techumbre, resultando un espacio escénico aceptable y, en cualquier caso, mucho más moderno que el Principal[79].

No sabemos cuando empezaron las negociaciones con Castrejón, pero el 10 de junio de 1826, Manuel García escribe a Giuditta Pasta[80] comentándole su intención de viajar próximamente a México[81]. Los motivos por los que un personaje de la importancia de García pudo aceptar establecerse en México no están del todo claros. Olavarria y Ferrari señala la posibilidad de que quisiese seguir estando relativamente cerca de su hija María, que acababa de casarse y residía en Nueva York, pudiendo así disfrutar en México de un clima más benigno que el neoyorquino. Fitzlyon sugiere que el verdadero motivo es precisamente el matrimonio de su hija y la imposición de François-Eugène Malibran de que su flamante esposa abandonase su carrera artística. Esto, al parecer, enfureció de tal manera al temperamental García que su propia mujer le instará a aceptar la oferta de viajar a México para evitar cualquier represalia contra su yerno[82]. Por otra parte, Esther Pasztory, en su volumen dedicado a Waldeck afirma que García le ofreció a este formar parte de una compañía en México mientras ambos residían en Londres[83]. De ser así, esto demostraría que viajó a América teniendo ya en mente una estancia en el país azteca. Sea

---

[77] Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal*. Citado en José Octavio Sosa, "La ópera en México, 1841-1843", *Pro Ópera*, enero 2020, pp. 42-44, p. 43.

[78] *Ibidem*, p. 244.

[79] Luis de Pablo Hammeken, "Don Giovanni en el Palenque", p. 237.

[80] Giuditta Pasta (1797-1865), soprano italiana con la que Manuel García compartió escenario en numerosas ocasiones y que es considerada junto a María Malibran como la máxima exponente del bel canto. Véase Kenneth Stern, *Giuditta Pasta: a life on the Lyric Stage* (Palm Springs: Operaphile Press, 2011).

[81] Radomski, *Manuel García*, pp. 212-213.

[82] Fitzlyon, *María Malibran*, p. 47.

[83] Esther Pasztory, *Jean-Frédéric Waldeck. Artist of Exotic Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010), p. 21.

como fuere, la compañía de García partió de Nueva York a Veracruz en el bergantín *Brown* el 16 de octubre de 1826[84].

Cuando Castrejón conoció la noticia de que García había aceptado su propuesta y estaba de camino a México, pidió al Ayuntamiento la posibilidad de subir los precios de las entradas. Con esto pretendía sufragar, entre otras cosas, la presencia en la ciudad de una figura de la talla de García. El regidor Matías Fernández rechazó la solicitud argumentando que "ni al Ayuntamiento le importaban un ardite las pérdidas o ganancias de un empresario, ni a sus miembros les constaba si el mérito del artista era real o exagerado"[85]. También quisieron justificar su decisión en un contexto de crispación y sentimiento antiespañol alegando que "se hiciese lo posible para estorbar que los extranjeros se llevasen el dinero que tan necesario era en México"[86].

2.3.- Manuel García en México

2.3.1.- 1827

García llegará a México a mediados de noviembre de 1826. En los meses siguientes se dedicará a establecerse y a afianzar su posición de cara al inicio de la temporada operística previsto para el verano de 1827. Cuando García llega a México se encuentra con un Teatro de los Gallos que aún está en proceso de remodelación y propondrá a Jean-Frédéric Waldeck la decoración de la sala (véase apartado 5.3.5.). También se enfrentará a una mala gestión por parte de la empresa llegando a plantearse construir un nuevo teatro y, en última instancia, a escribir un manifiesto en favor de Manuel de la Barrera que se leyó en abril de 1827 (véase apéndice 3).

El 29 de junio de 1827[87] García debutará en el Teatro Provisional con *Il barbiere di Siviglia*. Pese a que la crítica se empeñó en señalar el éxito de la representación[88], la realidad es que buena parte del público ni siquiera se quedó hasta el final. La razón, según

[84] Radomski, *Manuel García*, p. 217.

[85] Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, p. 247.

[86] *Ibidem*.

[87] La llegada de García vino acompañada de una extensa semblanza publicada en *El Observador de la República Mexicana* el día 18-VII-1827. Véase apéndice 1.

[88] Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, p. 231

señala Luis Reyes de la Maza, fue meramente lingüística[89]. Un lector que se identificaba como "un americano" escribirá en *El Sol*, que "en la esfera de la gran ópera es lo mejor que hemos visto hasta ahora"; pero lo que a un sector del público le parecía chocante era que "siendo una ópera de tema español, teníamos que escuchar a los personajes en italiano, lo que no agrada a los americanos, pues nos quedamos sin entender buena parte del argumento"[90]. Terminará su argumentación este lector advirtiendo que "si continúan así [los empresarios] muchos se quedarán sin concurrir a esta agradable diversión"[91].

Comenzará aquí un airado debate en la prensa sobre la conveniencia o no de interpretar las óperas en su lengua original o en traducciones al español. En líneas generales los periódicos más cercanos a los masones yorkinos y por lo tanto antiespañoles, como *El Águila Mexicana* y el *Correo de la Federación*, abogaban por la traducción. Aquellos que pertenecían a los escoceses como *El Sol* y *El Observador de la República* eran partidarios de conservar las versiones originales en pro de la integridad y la calidad artística de las óperas.

Molly Nelson-Harber, señala que García era miembro a la logia parisina *Les Chevaliers de la Croix* al menos desde 1811[92]. Esta pertenencia a la masonería, y en concreto al rito escocés al que las logias francesas estaban adscritas, justificaría en parte que los periódicos afines a los escoceses se pusieran de parte de García en esta polémica; además, gracias a este descubrimiento, también cobraría sentido que García y su familia permaneciesen en México a partir de 1827 pese al decreto de expulsión de los españoles de 20 de diciembre gracias a la protección que disfrutaron por parte de los escoceses.

El 9 de julio se publicó un aviso para aquellos que desearan abonarse a la temporada de ópera de que debían verse con Cayetano Castañeda, administrador del Teatro Principal. Las representaciones de abono comenzarían "el viernes 13 con el estreno de la ópera *Abufar*, composición de García"[93]. *El Sol* se hacía eco igualmente de la noticia:

---

[89] Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la Independencia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969), p. 26.

[90] *El Sol*, 5-VII-1827.

[91] *Ibidem*.

[92] Molly Nelson-Harber, "Neukomm et la Franc-Maçonnerie" http://www.musinem.com/neukomm.htm [Última consulta 25-III-2021].

[93] Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, p. 250.

> En el de la grande ópera se está ensayando la titulada Abufar, para que se represente la noche del viernes procsimo [sic] 13 del actual. Del merito [sic] y sublimidad de esta composición no se dirá una sola palabra, porque su calificación se reserva al buen gusto del ilustrado público méxicano [sic] á [sic] quien se ofrece.[94]

El periódico *El Águila Mexicana* publicaba al día siguiente una breve nota respecto al estreno de *Abufar* donde, además de hablarse someramente de la representación, se hacía referencia explícita al asunto lingüístico.

> Anoche, viernes 13 de julio, se ejecutó por primera vez en el Teatro Provisional la ópera italiana *El Abufar*, que ciertamente llenó la expectación del numeroso y lucido concurso que asistió a ella. Los aplausos fueron vivos y sinceros; el señor García, su esposa e hijo, manifestaron su grande y extraordinaria habilidad y conocimientos en el arte, no quedándose atrás el señor Waldek y la señora Santa Martha. Sin embargo, somos de opinión que si no se trata de ejecutar las óperas en el idioma del país, aun cuando desmerezcan un poco en su mérito musical, no es fácil que se sostenga la Empresa, porque el número de personas inteligentes en el italiano, o que se contenten sólo con el gusto del canto y de la música, sin entender de lo que se trata, no puede ser en México tan considerable como en París y Londres, ni bastar por consiguiente para cubrir los costos que demandan esta clase de representaciones. Si el Sr. García y su familia fuesen italianos, habría mayor dificultad; pero tratándose de que canten en el idioma de su patria, no nos parece que dejarán de prestarse a ello si los señores empresarios toman empeño"[95].

Un lector de *El Sol* que utilizaba el pseudónimo de "El Observador" tomaría parte en defensa de las versiones originales de las óperas.

> En cuanto al idioma en que han de darse las grandes óperas italianas, yo suplicaría encarecidamente a los empresarios, en nombre del buen gusto, que jamás variasen el original de la composición. Una ópera traducida del italiano al castellano, o a cualquiera otro idioma, queda enteramente desgarrada en la letra y por consiguiente en la música a que había acomodado su autor los periodos, acentos y sonidos italianos, con las medidas y ajustes del arte, y ya redondeada así la letra con la música, ¿qué oído delicado podrá pasar por ese trastorno y descomposición?[96]

---

[94] *El Sol*, 12-VII-1827.

[95] *Águila Mexicana*, 14-VII-1827. Citado por José Octavio Sosa, "Las desventuras de Manuel García en México", *Pro Ópera*, marzo-abril 2003, p. 45.

[96] *El Sol*, 17-VII-1827.

En cuanto a las representaciones de *Abufar*, gracias al diario de Jean-Frédéric Waldeck sabemos que, por lo menos hasta el 7 de agosto, se siguió presentando al público del Teatro de los Gallos[97]. Esta sería la última fecha en que aparece registrada en el citado diario una referencia a su participación en esta ópera.

García se opondrá en principio a traducir las óperas al español y su intención será la de seguir adelante con las representaciones operísticas en italiano. Olavarría y Ferrari indica que el motivo por el que García se negaba a cantar en español era no solo artístico, sino también porque "hacía muchos años que García faltaba de España y habíase olvidado mucho de su idioma nativo, que pronunciaba defectuosamente, con acento ya italiano, ya francés, ya inglés; sucedíale otro tanto a su esposa Joaquina Briones…"[98]. Esto parece bastante improbable, pues cuando García abandonó España contaba con 32 años y Joaquina con 27. En cualquier caso, el debate lingüístico desencadenó un desapego del público hacia la ópera que García trataría de evitar traduciendo sus propias óperas. Olavarría y Ferrari señala que se interpretó incluso su obra en español *El poeta calculista* algo que, no obstante, no aparece reflejado en la prensa de la época. Todos estos esfuerzos fueron en vano y finalmente, en octubre, el Teatro Provisional cerró por problemas financieros. El público, culpaba a la empresa del fracaso y esta se defendió alegando que el cierre no había sido culpa suya sino de las circunstancias[99].

La prensa recogerá una serie de cartas lamentando la situación y el sinsentido de tener a un cantante como el *Ruiseñor de Andalucía*"[100] en México y no poder escucharlo.

> En lo que sí me uno a las lamentaciones generales es en la pérdida de la ópera, de ese ramo precioso que embelesa y encanta, deplorando permanezca en México una habilidad tan sobresaliente como la del señor Manuel García, y que no sólo estemos privados de sus dulces y melodiosos trabajos, sino, lo que es más, que paladeados con las grandes óperas, carezcamos de las que antes de su venida proporcionaban muy buenos ratos al público. Sería de desear que, a costa de alguna alteración en el precio de los abonos, se combinara el agregado de una ópera semanaria, pero trabajada y dirigida por el citado célebre actor, lo que contribuiría mucho para sacar al teatro de la soledad y abatimiento en que lo vemos noche por noche, pero por supuesto que deberían ejecutarse en el Teatro

[97] Para una transcripción y traducción de los diarios de Waldeck véase el apéndice 3.

[98] Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, p. 254.

[99] *Ibidem*, p. 258.

[100] *Ibidem*, p. 262.

> Principal, pues pensar en el de la Calle las Moras es un disparate, porque a todos incomoda la distancia. -Juan de la Encina[101]

Sin embargo, hubo quien lo tachó de "gachupín –un término despectivo para dirigirse a los españoles que se establecen en México– orgulloso con su dinero y su fama"[102]. Incapaz de ceder a las exigencias del público mexicano, García, consciente del ambiente hostil generalizado contra los españoles (más aún tras la conspiración abortada del Padre Arenas que a la postre provocará la publicación del decreto de expulsión), llegó a plantearse abandonar el país. Solo lo detuvo una inoportuna y grave enfermedad de Joaquina, la necesidad de esperar a que se recuperase y, en opinión de Olavarría Ferrari, su deseo de estar cerca de su hija María[103].

Hubo varios intentos de convencer a García de trabajar "a precios ínfimos"[104] pero este se negó lo cual, según Olavarría y Ferrari, le valió la antipatía de las clases menos pudientes. No obstante, esto no cambió su relación con las principales familias quienes seguían frecuentando su casa ya que lo veían, cuando menos, como un hombre de grata conversación. Además, aunque durante su estancia en México no ejerció la decencia, sí que aprovechó el cese de la actividad teatral para dar consejos a aquellos miembros de la alta sociedad que deseaban estudiar canto.

Ya que algunos integrantes de la compañía no hablaban español, García decidió contratar a Andrés del Castillo y a Palomino[105]. Además, intentó reflotar la compañía con conciertos de números sueltos de grandes óperas. Así, empezaron a anunciarse conciertos en el gran Salón de la Lonja, cuyos precios no estaban determinados por el ayuntamiento. Este tipo de recitales variados permitieron que García se recuperase económicamente y que a la larga pudiese volver a representar ópera.

> Los profesores de Música, Manuel García, su esposa, Andrés del Castillo y Santa Marta, unidos en sociedad han determinado, con el correspondiente permiso, servir al público que carece y solicita oír las bellas producciones músicas de los más célebres autores, cantando las piezas más escogidas, para lo cual ha solicitado y conseguido el gran Salón

[101] *El Sol*, 2-XI-1827.

[102] Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, p. 255.

[103] *Ibidem*.

[104] *Ibidem*.

[105] *Ibidem*, p. 254.

> de la Lonja, donde se darán espectáculos escénico-filarmónicos, desempeñados por los cuatro profesores arriba mencionados y una brillante orquesta, verificándose el primero el jueves próximo 22 del corriente. Dichos espectáculos se compondrán de arias, dúos, tercetos y cuartetos en los idiomas italiano y castellano.

En diciembre de 1827 habrá un intento de reflotar la compañía por parte del Ayuntamiento, que se haría cargo de la actividad teatral desde mediados de diciembre hasta Carnaval. Para ello García pondría "en la escena una ópera cada semana"[106], lo cual obligaba a modificar los precios de los abonos y de las entradas. Parece ser que esta agenda no se cumplió tal y como se lamentaba un lector de *El Sol*[107] a finales de enero, apenas unas semanas más tarde.

El 20 de diciembre se publica el Decreto de Expulsión de los españoles del territorio mexicano, por el que debían abandonar el país antes de seis meses. Sin embargo, se incluyeron algunas excepciones, como la recogida en el artículo 7º para los "profesores de alguna ciencia, arte o industria útil"[108].

2.3.2.- 1828

Aunque García, a tenor de la excepción expuesta en el artículo 7º podía permanecer en México, no debió de sentirse especialmente cómodo pues solicitó el pasaporte el 28 de febrero para poder abandonar el país.

> Señor gobernador del Distrito Federal. Manuel García, profesor de música, nativo de Sevilla, en España, con el debido respeto de V.S., expone: que no habiendo más que un año y cuatro meses que reside en esta capital y comprendiéndole la ley de expulsión de españoles, por tanto a V.S., suplica se digne despachar el pasaporte necesario para él, su esposa y una hija suya[109], para que pueda aprovechar de la presente época por ser la más

[106] *El Sol*, 12-XII-1827.

[107] *El Sol*, 27-I-1828.

[108] Tornel y Mendívil, *Breve reseña histórica de los acontecimientos más notables de la nación mexicana, desde el año 1821 hasta nuestros días* (México: Imprenta de Cumplido, 1852), p. 168. Citado en Radomski, *Manuel García*, p. 224.

[109] Se trataría de su hija Pauline [Viardot], pues Manuel ya había regresado a Europa para proseguir con su carrera debutando en 1829 el Figaro de *Il barbiere* junto a su hermana María.

> provechosa para viajar. Gracia que espera de la notoria justificación de V. S. Dios y Libertad, México, 28 de febrero de 1828. Manuel García[110].

Mientras tanto, seguirá subiendo óperas a la escena, aunque, ahora sí, en español. Es el caso de *El amante astuto*, traducción de su propia ópera *L'amante astuto* (que se había estrenado en1825) y el estreno el 8 de febrero de 1828 de *Un día de matrimonio*. De conformidad con lo recogido en la prensa de la época, excepto por el *finale* del primer acto, esta última ópera no gustó demasiado[111]. A estas siguieron nuevas representaciones de *Otello*[112] y d*e Il barbiere di Siviglia* en el mes de abril[113].

El 8 de mayo se estrenará una nueva ópera de García, *Semiramis*. El *Correo de la Federación* que como ya se ha señalado tenía inclinaciones yorkinas y por lo tanto anti españolas, se pronunciaba el día del estreno respecto a esta ópera en los siguientes términos:

> Tendremos esta noche la representación de la famosa ópera *La Semiramis* en castellano. ¡Ojalá que su representación convenga al aparato con que se nos ha anunciado! Sería el mayor chasco que no fuese así, después que con pretesto [sic] de estar disponiendo lo necesario para esta representación, no hemos tenido ópera la semana pasada, como si al Sr. García no le fuera fácil, a pesar de estos ensayos, darnos "Amante astuto" u otra de las óperas que así a él como a los demás actores de canto le son tan conocidas[114].

Al día siguiente se publicaba un "comunicado" en el que se hacía una dura crítica al estreno de esta ópera.

---

[110] *El Sol*, I-III-1828

[111] "No parece que no es uno mismo el autor de ambas composiciones: la variedad ingeniosísima, los afectos y la dificultad de la música de la primera [*El amante astuto*] descubren completamente la monotonía de la segunda [Un día de matrimonio]. Aquella creó en público delicadeza de gusto más que suficiente para desagradarse de ésta, y aún en el final del primer acto, única cosa que se aplaudió, tiene su defectillo en aquello de poner dos voces cantables en cuartas, contra toda regla de contra punto [sic]. Muchos recitados con los dos actos, las arias, dúos, etc. en un solo tono, y no el más agradable, sin que le falten sus cuantitos plagios poco disimulados. A no ser por la gracia del Sr. García y la habilidad de sus compañeros, la cosa hubiera declinado en cansancio […]. *Correo de la Federación Mexicana*, 9-II-1828. Citado en Luis de Pablo Hammeken, "Don Giovanni en el Palenque", p. 253.

[112] La prensa francesa recogería algún tiempo después una divertida anécdota del estreno mexicano de esta ópera: "En *Otello*, por ejemplo, la *prima donna* mexicana se maquilló el rostro de blanco, mientras que el tenor García se lo tiñó de negro. Y entonces, la mala suerte y el exceso de transpiración causado por el excesivo calor del escenario, hicieron que los actores perdieran su maquillaje. Desdémona parecía la *moresque* de Venecia" *Journal des débats*, 12-XI-1829, citado en Radomski, *Manuel García*, p. 247.

[113]Radomski, *Manuel García*, p. 225.

[114] *El Correo de la Federación Mexicana*, 8-V-1828.

> Señores editores del Correo de la federación mexicana. - Anoche hemos visto en tres actos la ópera Semiramis, anunciada en dos, y sentimos conocer cada día más que el talento compositor del Sr. García, no sobresalga tanto en su habilidad como en el canto y su acto segundo. Hasta las doce menos cuarto de la noche, estuvo el público sufriendo una música monótona y recitados fastidiosos, principalmente en los dos primeros actos, pues en el tercero dos dúos de bastante gusto compensaron la pesadez de toda la noche. La última aria coreada del Sr. García es escelente [sic], mas nos parece que o no está en la cuerda del actor, o que es demasiado fuerte para él. En una palabra, el pueblo echó de menos aquellos pasajes sublimes de Rosini [sic], que involuntariamente conmueven y escitan [sic] la sensibilidad del espectador [sic], pudiendo decirse de la Semiramis que no podría escucharse de modo alguno sino cantando habilidades como las de García, Santa-Marta y Briones aunque nos parece cantaron fuera de su órgano natural. El papel de Martínez es insufrible, y bastante débiles los de Castillo y Amada-Plata. La parte escénica estuvo brillante, no solo por las nuevas decoraciones presentadas que son de mucho mérito sino por lo bien vestidas que estuvieron las comparsas, y bien ensayado de la función[115].

Este escrito, publicado sin firma, enfadó bastante a García que pensó que quien estaba detrás de este era algún músico de la orquesta que había sido rechazado para un puesto en la misma. *El Correo* publicará entonces una carta contando estos hechos que demostraban, una vez más, el mal genio del músico. Igualmente, se hacía patente una vez más la inclinación anti española de *El Correo* que cerraba la mencionada publicación del siguiente modo: "¿Hasta cuando los *catilinas* españoles abusarán de nuestra paciencia? ¿Cuándo dejarán de burlarse de nosotros los orgullosos hijos de D. Pelayo?[116]"

García volvería a programar ese mismo mes *El amante astuto* y ya en junio *Tancredi*[117]. Aprovechó, además, la festividad del Corpus Christi del 5 de junio de 1828 para no representar ópera. Pudo entonces participar en la procesión del Santísimo y, de paso, enfadar a los yorkinos. La razón del enfado era que estos veían en todo lo que estuviese relacionado con la religión a un "agente secreto del soberano extranjero"[118], esto es, un instrumento más de opresión de la corona española.

[115] *El Correo de la Federación Mexicana*, 9-V-1828.

[116] *El Correo de la Federación Mexicana*, 18-V-1828.

[117] Radomski, *Manuel García*, p. 226.

[118] *Ibidem* p. 227.

Ese verano, especialmente seco, se organizó una Novena en honor de la Nuestra Señora de los Remedios[119]. Además de suspenderse las representaciones teatrales, el Cabildo catedralicio pedirá a García que interprete su *Salve Regina*[120] viéndose inmerso de este modo en un enfrentamiento entre el Cabildo y los yorkinos.

El 23 de junio estrenará el *Don Giovanni*. *El Correo*, esta vez, aplaudió la representación, pareciendo así querer enterrar los enfrentamientos que había mantenido con Manuel García: "Los actores y actrices cantaron bien generalmente, y la Sra. Amada Plata estuvo mejor que nunca. Siga el sublime García dándonos esta clase de espectáculos, dedíquese a instruir a la Sra. Rafaela y así se ganará la gratitud de los mexicanos"[121].

Llegó entonces una cantante italiana llamada Carolina Pellegrini[122] y en agosto se estrenó *La Cenerentola* de Rossini. La llegada de Pellegrini reavivará el debate en torno a la interpretación o no de óperas en español y, además, hará que surjan fricciones con las otras cantantes de la compañía, en especial con Joaquina Briones y Santa Marta. "Al fin parece que tendremos la satisfacción de ver la ópera de la Cinderella, y a la mil veces deseada señora Pellegrini. ¡Quiera Dios que algún accidente imprevisto, alguna disposición maligna, no vaya a entorpecer la representación! El público ansía ver a la señora Pellegrini, y la aplaudirá si fuere como se nos asegura; si nos resultare gallina como cierto gallo, tendrá su justo castigo"[123]. Este sibilino ataque yorkino contra García, el gallo al que hacía referencia, no fue el único, pues en los días siguientes publicaron nuevas y graves acusaciones contra él.

> Vayan algunas pruebas de por qué se dice que la compañía de ópera ha declarado la guerra a la Sra. Pellegrini: porque hace un siglo que se está ensayando y no se concluye por faltas continuas de Juan o Pedro. Porque hay un complot gachupinesco para no ensayar más óperas en italiano, y dejar así sin papel a la Sra. Pellegrini; porque andan los operistas gachupines diciendo que todos los actores italianos con unos embrollones

[119] Nuestra Señora de los Remedios era una advocación considerada especialmente española, frente a la de Guadalupe que lo era mexicana. Esto fue visto como una provocación directa a los yorkinos.

[120] Radomski cree que puede tratarse de la Salve Regina para solo, coro y orquesta que se conserva en la BNF con signatura MS 18026. (Radomski, *Manuel García*, p. 229).

[121] *El Correo de la Federación Mexicana*, 24-VI-1828. Citado en Radomski, *Manuel García*, p. 233.

[122] Carolina Pellegrini: mezzosoprano italiana que antes de su llegada a México estrenó, entre otras, las óperas *Don Giovanni Tenorio*, de Ramón Carnicer y *Margherita d'Anjou*, de Meyerbeer.

[123] *El Correo de la Federación Mexicana*, 4-VIII-1828. Citado en Radomski, *Manuel García*, p. 233.

> y cavilosos; porque el Sr. García es bastante rico para mendigar su sueldo semanalmente y con pretextos de esta clase suspender los ensayos […][124].

La respuesta de García a esta acusación de estar urdiendo un supuesto complot no se hizo esperar y al día siguiente aparecería publicada una carta en *El Sol* en la que daba su versión de los hechos.

> Señores Editores de *El Sol.* Acabo de leer en el número 61 de *El Correo* un artículo que, aunque bastante conciso encierra demasiada malicia y doblez. Me veo, pues, como cabeza de la compañía de ópera, en la precisión de descubrir las falsedades con que se trata de herir la delicadeza de los individuos que componen dicho ramo. La guerra declarada a la señora Pellegrini, según el citado artículo, ha consistido en haberme yo opuesto al principio a que la señora Santa Marta y García hicieran dos partes de *La Cenicienta*, que por su poca dificultad podían muy bien ser desempeñadas por las señoras Plata y Gurrola, fundándome en que era de necesidad dejar a las dos primeras fuera de algunas óperas, pues hasta ahora entran en todas y la enfermedad de una paraliza el ramo y priva al público de lo que se le tiene ofrecido, perjudicando al mismo tiempo los intereses de la empresa. Posteriormente cedí viendo se tomaba un empeño en ello, y tomó mi esposa uno de dichos papeles, no habiendo tomado el otro la señora Santa Marta, porque el marido de la señora Pellegrini le rogó que no lo hiciese. En los demás actores no ha habido dificultad ninguna a pesar de tener que cantar dicha ópera en italiano, idioma de mucha dificultad para ellos que no lo entienden ni lo saben pronunciar, y de no mucha aceptación por el público, y aun desempeñando partes que no están en sus respectivas cuerdas como sucede con el señor Castillo, que tiene una parte bastante alta, y yo, que para facilitar la ejecución de la ópera he tomado la del bufo cantante, pues sin esta condescendencia mía no se hubiera podido efectuar dicha ópera.
>
> En cuanto a lo de burlar al público y a la autoridad bajo pretextos indecorosos, es menester que confiese el señor articulista que sólo el empresario es quien burla al público y a los actores si falta por su parte al cumplimiento del contrato que con los últimos tiene hecho, y aunque en las escrituras no esté designado con palabras terminantes el pago semanario, es tan antigua y jamás variada la costumbre de verificarlo así, que ha adquirido fuerza de ley. Confiese igualmente que por lo menos van nueve o diez semanas de no pagar con arreglo, atrasándolas siempre y causando perjuicios incalculables a una porción de infelices que por este motivo malbaratan sus cosas, empeñan la ropa con que han de salir a la escena, faltan a sus compromisos con sus acreedores y quién sabe cuántos más apuros sufrirán.
>
> Sepa finalmente cl autor del artículo que si muchos actores, y yo el primero, se niega a seguir trabajando como no se les pague con puntualidad, es porque sabemos de boca de varios señores del Excmo. Ayuntamiento, y aun de la Comisión de Teatro, que dicha corporación es

[124] *El Correo de la Federación Mexicana*, 5-VIII-1828. Citado en Radomski, *Manuel García*, p. 234.

> menor de edad y se halla sin fondos para cubrir otras necesidades más sagradas como son hospitales, cárceles, calles, puentes, etcétera, objetos indudablemente de preferencia y de absoluta necesidad, por cuyas razones va a dejar el Excmo. Ayuntamiento la empresa teatral. Creo que he aclarado bastante el asunto para poder sincerar a todo mi ramo y aun a mí mismo, y así, no me queda otra cosa que añadir que pedir a ustedes se dignen admitir en su apreciable periódico este comunicado, seguros de la eterna gratitud de su seguro servidor Q.B.S.M.
>
> Manuel García[125]

Pese a las diatribas publicadas en la prensa en su contra, finalmente, el 17 de agosto, se pondrá con éxito en escena *La Cenerentola*. La prensa alabará las interpretaciones de García (que cantó el papel de Don Magnifico en vez de Don Ramiro), y Pellegrini. Sin embargo, días después, volverá la batalla dialéctica en torno a traducir o no las óperas al español.

> Sabemos que aun antes de ponerse en escena *La Cenicienta*, se había dado a traducir *El engaño feliz* por orden del señor Latorre y con anuencia de la señora Pellegrini. Sabemos igualmente que ya hace muchos días que Castillo se la presentó a dicho señor, no sólo traducida ya, sino hasta copiadas las voces y bajo, y lo que ignoramos es por qué esta señora, que antes se había prestado a hacerla en castellano ahora se niega a ello, quitándonos la dulce satisfacción que todos gozaríamos en oírla en nuestro idioma, que sabemos posee tan bien como nosotros mismos. Por la misma razón de tener nuestra lengua más analogía que otras con la italiana, creemos fácil una buena traducción sin que pierda la música, como algunos quieren asegurar sin entenderlo, y si en las grandes capitales europeas se dan estas óperas en italiano por la grande afluencia de extranjeros que entienden esta lengua, también allí mismo se traducen las principales óperas de los mejores autores de Italia a las lenguas de los respectivos países.
>
> Si la señora Pellegrini no tiene obligación de cantar en castellano, tampoco Castillo, Martínez, Amada y otros no la tiene de hacerlo en italiano, y tenemos entendido de que Castillo por lo menos antes de comenzar a ensayar *La Cenicienta* le dijo a la Comisión que si cantaba en lengua para él extraña y difícil, era sólo por condescender al deseo de la señora Pellegrini, visto que era la primera ópera con que debía presentarse. García, es verdad, acostumbrado por espacio de muchos años a cantar en italiano, quiso ponernos la ópera en esa lengua, pero al fin convencido de nuestro descontento con ella como se lo manifestamos infinitos abonados, desistió de su proyecto y por prueba de su docilidad nos dio después *El amante astuto*, *Un día de matrimonio*, *Semiramis* y *Don Juan*, en castellano, haciéndolas traducir del italiano. No podemos menos que reírnos de la extravagante idea de que pueden cantar unos en un idioma y otros en otro, y parece por demás el inculcar de nuevo la necesidad que

[125] *El Sol*, 6-VIII-1828.

> hay de entender la letra, pues al paso que la música recrea, el argumento interesa y comunica la ilusión teatral. El deseo de casi todos es entender lo que se oye, y así, dejándonos de pedantismo y tono parisiense, esperamos que en lo venidero nos den óperas en castellano.
>
> Unos abonados[126]

Toda esta intriga, además del arrebato de *prima donna* de la Pellegrini[127], terminaron con la paciencia de García que empezó a dejar caer que se marchaba del país. *El Sol*, que como hemos visto siempre había defendido a García, escribió primero sobre este asunto culpando a Pellegrini y su esposo[128] y, al día siguiente, una fría nota restando importancia a su hipotética partida.

---

[126] *El Sol*, 24-VIII-1828.

[127] Carolina Pellegrini se pronunció finalmente al respecto en *El Sol* el 5 de septiembre: "Señores de la Comisión encargada del teatro: Estaba creída que la conducta, moderación y prudencia, tanto mía como de mi esposo, hubieran acallado las insolencias y falsedades contra mí usadas en uno de los periódicos de esta capital por algunos individuos que debo desconocer. Mas con extremo sentimiento he visto que de nada ha servido mi modo de comportarme, y que aquéllos no llevan otro cálculo, sin haberles hecho yo mal alguno, que el de destruirme y arruinarme como bien claro lo demuestran sus escritos, que no perdonan ni a mi honor ni a los medios de que dependen mi subsistencia y la de mi crecida familia, estudiando y afeándome todas mis acciones, no sólo las más inocentes sino las que no tienen otro objeto que el mejor servicio de este respetable público, de quien a toda costa quieren arrancarme el afecto, que sin yo merecerlo tan bondadosamente me tiene concedido, como el principal obstáculo que se opone a sus miras, y siendo así que hayan querido hacer creer que junto con mi esposo hemos cooperado a la destrucción de la ópera española, me he visto en la precisa necesidad de cansar la atención de ustedes para manifestarles: que mucho he discurrido para justificarme de semejante falsedad y lograr si es posible mi tranquilidad, elemento de primera y absoluta necesidad al desempeño de mis obligaciones, por lo que repito mi súplica de mandar se aliste la ópera de *Los maridos solteros* y se represente en castellano por los mismos individuos para quienes estaba destinada antes de mi venida a ésta. Como sobre tantos puntos he sido atacada, debo suplicar la bondad de ustedes que si involuntariamente he faltado en algo al cumplimiento de mis deberes, se sirvan hacérmelo entender a fin de que yo tenga lugar a demostrar a este sensible público en lo que sea dable, la viva gratitud de mi corazón y pueda así conservarme siempre el afecto y el cariño que me ha dispensado, prenda para mí tan apreciada como única que podía compensar, y ha compensado, todas las penas, trabajos, perjuicios y fatigas que he tenido que sufrir para llegar al cumplimiento de mi compromiso. Soy de ustedes segura servidora Q.B.S.M.". *El Sol*, 5-IX-1828.

[128] "La intriga puesta en práctica y llevada casi a su colmo entre la compañía de ópera española por don Cayetano Paris, esposo de la "amable" Carolina Pellegrini, dará una idea bastante exacta de los talentos y pericias de este veterano en el famoso y honorable arte de embrollar. Aún no han conocido a este pájaro de cuenta varios señores que creen recibir un honor en aprovechar hasta los hálitos aromáticos que expele la nueva *Donna.* Tal vez, y sin tal vez, no tardará mucho tiempo sin que los señores que componen la *Comisión de Teatro* se desentiendan de que el señor don Cayetano no trata más que de hacer su agosto pararse en los medios de conseguirlo. Un señor, diputado amigo intimo mío, de quien dice don Cayetano en cierto articulillo, tiene ofrecidas por éste unas buenas estocadas. De este ofrecimiento no podrá retractarse porque lo ha dicho a persona que no será muy fácil la desmienta sin que le eche media docena de dientes fuera de su pulida boca. Es sensible los 300 pesos que van gastados en la ópera incompleta, que no se dará, titulada El engaño feliz. ¡Pobre empresa! ¡Pobres 300 pesos! En ningún teatro regularmente montado se experimentan las pérdidas que, en el nuestro, por la sencilla razón de no conocer bien la negociación los señores que lo manejan y llevarse de los pérfidos consejos que cualquier pedante les sugiere. Díganlo si no las arterias de que se ha valido la señora *Donna* para no ejecutar las óperas de *Los maridos solteros* y *La Jaira*. ¿Por qué motivo, pues, habrá eludido la representación de estas óperas? Porque ella y su marido traen unas cuantas, y quieren despacharlas a muy buen precio, y han procurado desacreditar al señor Manuel García con el especioso pretexto de que su música no es otra cosa que unos solfeos. Como el plan del señor

> Me han asegurado que el célebre señor García se va a París. Mucho sentiré que se verifique, pero nadie hay absolutamente necesario en este mundo. Si se hubiese muerto, ¿renunciaríamos para siempre a tener un teatro cual requiere esta capital? No, señores: al principio lo echaríamos mucho de menos, y mientras se ocupaba su lugar con un buen tenor primero y se llenaran otros huecos, nos bandearíamos como se pudiese.
>
> El consabido[129]

En septiembre, García representó de nuevo su *Semiramis* y el 3 de octubre, con motivo de la celebración del cuarto aniversario de la Constitución de los Estados Mexicanos, se programó *El amante astuto*[130]. Esta será la última representación operística de García en México que, ante el clima político cada vez más enrarecido, empezó a temer por su propia seguridad. A finales de noviembre, García y su familia partieron a Veracruz desde donde se embarcarían hacia Francia. Fue en este momento cuando ocurrió el famoso episodio del ataque de la banda de ladrones que acabaría inspirando un capítulo de la novela *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno[131]. Según el testimonio de Pauline Viardot-García, que por entonces contaba con 7 años de edad, los bandidos despojaron a García de todas sus posesiones quienes además le forzaron a cantar. Este lo hizo con tal furia que los ladrones le devolvieron parte de lo robado[132]. Su nieta, años después, sugirió que en el robo estuvieron implicados miembros de la escolta militar que los acompañaba. La razón para explicar la implicación del ejército en el suceso sería las envidias que había suscitado García entre los mexicanos que veían en él a otro español que les había expoliado. El robo, por tanto, habría sido en realidad un acto de patriotismo de los seguidores de Santa Anna. Finalmente, el 22 de enero de 1829 los García abandonarían México en un barco que hacía el trayecto entre Veracruz a Burdeos[133].

Paris es ilustrar a "los ignorantes mexicanos" y montar el teatro todo, todo a la italiana, se entienden sus miras para traernos operistas italianos y hasta los mozos de bastidores deben venir de su tierra, para sacar varios miles de la expedición. ¿Y creerán ustedes que nos va a traer lo mejor de Italia? Él así lo dice, pero yo no puedo creer que lo verifique, pues además de ser muy costoso él no quiere traer a nadie que pueda oscurecer el mérito de su mujer, que siempre trata de estar sobre todos. Tiene razón en querer deshacerse de García. El duende de París". *El Sol*, 30-VIII-1828.

[129] *El Sol*, 31-VIII-1828.

[130] Radomski, *Manuel García*, p. 238.

[131] En concreto se trata de el capítulo III de la segunda parte titulado "La Ópera en el Monte".

[132] Radomski, *Manuel García*, p. 243.

[133] *Ibidem*, p.246.

3.- Descripción técnica de los manuscritos de la partitura y del libreto de *Abufar*

Tabla 1. Descripción del manuscrito de la partitura del acto I de *Abufar* de Manuel García.

Título	*"Abufar". Opéra espagnol en 3 actes. Acte I*
Signatura	Ms. 8374
Clasificación	Cuadernillo de pliegos cosidos
Técnica	Manuscrito (Digitalizado)
Material	Papel
Número de hojas	276
Autor	Manuel García
Fecha	1827
Ubicación	BNF
Estado de conservación	Bueno
Observaciones	Portada y contraportadas no digitalizadas

Tabla 2. Descripción del manuscrito de la partitura del acto II de *Abufar* de Manuel García.

Título	*"Abufar" opéra comique. Atto 2°*
Signatura	Ms. 6957
Clasificación	Cuadernillo de pliegos cosidos
Técnica	Manuscrito (Digitalizado)
Material	Papel
Número de hojas	220
Autor	Manuel García
Fecha	1827
Ubicación	BNF
Estado de conservación	Bueno
Observaciones	Páginas 206 y 207 en blanco. Inscripción en página 114: "Callejón de los belemitas nº 14 cotense"

Tabla 3. Descripción del manuscrito del libreto de *Abufar* de Felice Romani.

Título	*Abufar ossia La famiglia Araba. Melodramma di Felice Romani*
Signatura	Thb. 1991
Clasificación	Cuadernillo de pliegos cosidos
Técnica	Manuscrito (Digitalizado)
Material	Papel
Número de hojas	37
Autor	Felice Romani
Fecha	26 de enero de 1823
Ubicación	BNF
Estado de conservación	Bueno
Observaciones	Sello de Charles Malherbe. Anotaciones a lápiz

4.- El libreto de *Abufar*

4.1.- Argumento

Acto primero

Abufar es el jefe de la tribu de Samael[134]. Sus hijas, Salema y Odeide, y el prisionero Farasmino lamentan la ausencia de Faran, hijo de Abufar, quien abandonó la tribu hace tiempo. Abufar reniega ante todos de su hijo, pues cree que Faran ha olvidado a su familia y a su patria.

Cuando Abufar concede la libertad a Farasmino, el preso liberado se acerca a Odeide para confesarle que no desea marcharse, ya que se siente uno más de la tribu. A ello se une el amor que profesa hacia ella, y le declara en ese momento. Odeide reconoce haber compartido el mismo sentimiento por él en secreto desde tiempo atrás. En ese momento llega Salema buscando a Odeide, quien está con Farasmino, y les avisa de que los pastores han visto a Faran aproximándose a la tribu.

Faran regresa y el pueblo lo recibe con vítores. Cuando Faran advierte que su padre no ha salido a recibirle, sus hermanas le explican que tuvo que ir a la tribu vecina para tratar un asunto de gran importancia. Faran está preocupado, pues no sabe si su padre se alegrará de verlo; sin embargo, sus hermanas le aseguran que, por muy enojado que pueda estar, nunca dejarán de ser padre e hijo. Cuando Faran y Abufar se ven por fin, el padre se muestra frío y distante, hasta el punto de asegurar que no lo conoce. Ante este recibimiento indiferente, Faran piensa en marcharse. Abufar finalmente cambia de parecer y lo abraza.

Abufar le comunica a Faran que, para celebrar su regreso, habrá una doble boda en la tribu. Le dice que Salema sufre en silencio y que cree que es debido al amor de Farasmino. Esto enoja a Faran, causando en él deseos de volver a huir. Su padre lo detiene pidiéndole que no se marche, y Faran termina obedeciendo.

Salema, por su parte, está muy emocionada de volver a ver a su hermano. Si bien se muestra contenta ante el regreso, esto, a la vez, la atormenta, pues advierte que sus

[134] No hemos podido verificar cuál sería esta tribu de Samael. Tal vez se trate de la ciudad de Samail (Samāʾil) en Omán, ubicada en la región de Ad Dakhiliyah, al nordeste del país.

sentimientos resultan inapropiados para una relación fraternal. Piensa incluso que es mejor morir antes de vivir con tan impuros deseos.

Odeide busca a Salema y le cuenta que Faran se ha reconciliado con su padre, quien prometió unirle en matrimonio con la joven de la tribu que desee. En ese momento, Faran las interrumpe pidiendo hablar a solas con Salema: quiere saber si está realmente enamorada de Farasmino. Salema niega amarlo y rechaza la idea de casarse con él, aunque ello suponga desobedecer a su padre. Pregunta entonces a Faran si encontró alguna mujer durante su exilio, a lo que él le responde que no. Ambos se abrazan. Sin embargo, cuando Faran le pregunta si lo quiere, ella es incapaz de responder. La escena es interrumpida por la entrada de las gentes de la tribu que les avisan de que Abufar busca a Faran.

Salema y Faran acuden a su padre. Abufar sorprende entonces a Faran presentando a Farasmino como su futuro hermano, ya que este se casará con su hermana convirtiéndose en uno más de la familia. Faran, pensando que es Salema y no Odeide la hermana prometida en matrimonio, enfurece y exige a Farasmino que vuelva a su tribu, ya que le considera indigno de casarse con una hija de Abufar. Farasmino, ofendido, lo reta a luchar. Salema les ruega que no lo hagan y defiende a Farasmino, aumentando la ira de Faran. Faran desea sangre y Farasmino está listo para luchar.

Acto segundo

Farasmino ruega a Abufar que tenga compasión por Faran. Abufar, avergonzado por los desmanes de su hijo, le pide que se vaya. Farasmino se niega a marcharse ante la idea de abandonar a Odeide.

Abufar ha encerrado a su hijo y quiere castigarlo por arruinar el compromiso entre Farasmino y Odeide. Abufar llama a Odeide para que le explique si lo ocurrido obedece a un malentendido y, así, confirmar la fuerte sospecha de que Faran sufre por amor. Odeide le responde que lo ignora. Si bien su padre la cree, le pide que abandone la tribu.

Abufar ordena liberar a su hijo y que le devuelvan la armadura y su espada. Faran se reconcilia con Farasmino y le anuncia que se marcha, pero que desea ver a su hermana una vez más. Farasmino, pensando que se trata de Odeide, intenta detenerlo, pero Faran no duda en volver a retarle a un duelo.

Abufar, Salema y Odeide los interrumpen. Faran comprende que la hermana que se debía casar con Farasmino es Odeide y no Salema. Pide disculpas y, aunque se alegra de que Salema no forme parte de esa unión, entiende que lo mejor es marcharse.

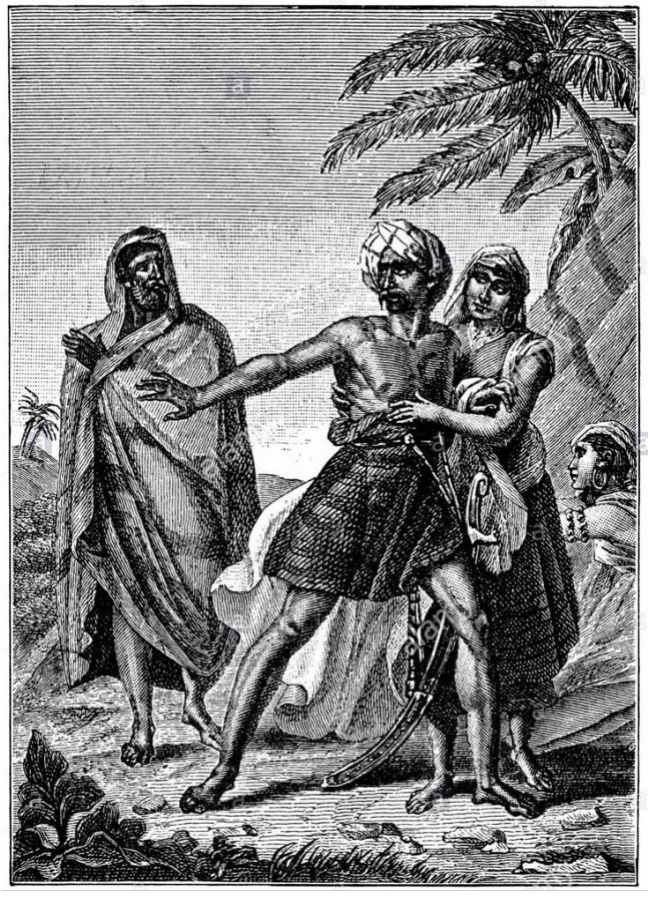
Odeide observa cómo su hermana Salema llora sin consuelo, y se acerca a ella para decirle que sabe que se debe al amor prohibido por su hermano. Salema le pide que guarde su secreto.

Antes de partir, Faran va al cementerio para despedirse de sus antepasados. Permanece un tiempo entre las tumbas, cuando ve llegar a Salema. Esta le dice que desea huir con él y Faran le ruega que le deje. Más tarde, él se arrepiente de la primera decisión y abraza a su hermana. Se desata una tormenta terrible. Tanto Faran como Salema piden al cielo ser fulminados, pues sienten vergüenza de sus sentimientos.

Al oír voces que se acercan tratan de esconderse. Es Abufar. El jefe de la tribu les ordena detenerse. Faran se postra ante él pidiéndole que lo castigue con la muerte. Su padre le pide que se levante y que corra a abrazar a su esposa.

Ante la mirada atónita de Faran, Abufar le explica que Salema no es realmente su hija, sino que la encontró abandonada en un camino siendo ella pequeña y decidió adoptarla. Faran y Salema se abrazan llenos de alegría mientras toda la tribu celebra el triunfo del amor.

Figura 1. 2. Ilustración para *Abufar* tomada de *Ouvres de J. F. Ducis* (Paris: Chez Nepveu, 1819), pp. 296-390, p. 296.



4.2.- El autor del libreto: Felice Romani

Felice Romani nace en Génova el 31 de enero de 1788 y su infancia se vio marcada por su delicada salud y por los problemas económicos de su familia. Estudiará derecho por imposición familiar y literatura, su verdadera vocación. Posteriormente, durante su estancia en la Universidad de Génova, empezará a traducir obras literarias francesas y a interesarse por el estudio de la mitología. Viajará por toda Europa hasta que finalmente decide establecerse en Milán donde entra en contacto con el escritor Vincenzo Monti quien se convertirá en una influencia importante.

Será entonces cuando empiece a trabajar en libretos operísticos. Los dos primeros serán *La rosa bianca e la rosa rossa* y *Medea in Corinto*, ambos concluidos en 1813. Gracias a la buena recepción de estos conseguirá un puesto de libretista en La Scala convirtiéndose a partir de este momento en un prolífico y exitoso autor de libretos. Sus obras se estrenarán en los principales teatros italianos, sobre todo en Milán, y en la mayor parte de los europeos a excepción de París por decisión propia.

Compagina su actividad como libretista con la de director en Turín de la *Gazzetta ufficiale piemontese* puesto que ocupará hasta 1849, cuando se produce un cambio en la línea editorial del periódico. En 1844 se casará con Emilia Branca que a la postre se convertiría en su primera biógrafa.

Los libretos de Romani giran en torno a dos ejes principales: aquellos que parten de una base mitológica o clásica y aquellos que toman como referencia obras literarias francesas. A lo largo de su carrera escribió 90 libretos destacando entre estos los de 7 de las 10 óperas de Bellini, incluidos los de *La sonnambula* y *Norma*; el de *Il turco in Italia* de Rossini; y los de *Anna Bolena* y *L'elisir d'amore* de Donizetti. Felice Romani fallecerá en Moneglia el 28 de enero de 1865.

4.3.- El *Abufar* de Jean-François Ducis

Como ya hemos señalado anteriormente, la ópera de Manuel García objeto de este estudio, *Abufar ossia La famiglia Araba*, pone en música un *melodramma* de Felice Romani (1788-1865). El poeta italiano se basó para la creación del libreto en la obra teatral preexistente de Jean-François Ducis (Versalles, 14 de agosto de 1733 – 31 de

marzo de 1816) *Abufar ou La Famille arabe*. Dedicada a Florian [Jean-Pierre Claris de], sobrino de Voltaire, esta tragedia en cuatro actos[135] está escrita en francés[136]. *Abufar* se representó por primera vez el 12 de abril de 1795 en el Teatro Francés, tal y como puede leerse en la portada de las ediciones de 1818[137] y 1819[138] (*vid*. figura 1.3), con François Joseph Talma en el papel que da título a la obra.

Figura 1. 3. Portadas de las ediciones de 1818 y 1819 de *Abufar* de Ducis.



ABUFAR,
OU
LA FAMILLE ARABE
TRAGÉDIE
DE J.-F. DUCIS;
Représentée en quatre actes, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Français, le dimanche 12 avril 1795; et remise en cinq actes, pour la représentation donnée le mardi 24 février 1818.
NOUVELLE ÉDITION, CONFORME A LA REPRÉSENTATION.
PRIX : 2 FRANCS.
A PARIS,
Chez NEPVEU, Libraire, Passage des Panoramas, n°. 26.
1818.

ABUFAR,
OU
LA FAMILLE ARABE,
TRAGÉDIE EN QUATRE ACTES;
Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la République, le 23 germinal, an III de la Republique.
Par M. DUCIS.
Prix : 1 fr. 50 centimes.
A PARIS,
Chez BARBA, Libraire, Palais Royal, galerie derrière le Théâtre Français, N°. 51.
1810.

Ducis[139] es, a menudo, recordado exclusivamente por sus traducciones de obras shakesperianas. Del autor inglés tradujo sucesivamente *Hamlet* (1760), *Romeo y Julieta*

[135] Tal y como afirma Jacques-François Ancelot en el prólogo de la edición de 1818 (París: Chez Nepveu, Librairie, 1818), el plan original de Ducis era en realidad una tragedia en cinco actos que completó el propio Ancelot. "Se elaboró el plan del quinto acto sumado a la tragedia de Abufar por el difunto Ducis, quien propuso, hace unos años, versificarla y hacer que la obra se repitiese en cinco actos. Le había hablado al señor Talma [François-Joseph Talma, que estrenó la versión teatral en 1795] de este proyecto, que sin duda habría puesto en marcha, si su deseo por retirarse, su edad avanzada y la necesidad de descansar, por ejemplo, no lo hubieran desviado de él. El Sr. Talma, que quería devolver a Abufar al escenario, me pidió que usara los materiales que se encuentran en los papeles de Ducis tras su muerte. Al ceder a esta petición, pensé que iba a encontrar la oportunidad de rendir homenaje a la memoria de este respetable poeta, a quien conocí demasiado tarde, la aproveché con entusiasmo, y habré cobrado todo el precio de mi trabajo, si el público me agradece los esfuerzos que he realizado para contribuir a la reanudación de este trabajo" [la traducción es mía].

[136] Existe una traducción al español de esta, presentada como una "imitación de Ducis" del cubano José María Heredia (Nueva York: Imprenta y librería de N. Ponce de León, 1875).

[137] Ducis, *Abufar, ou La Famille Arabe* (París: Chez Nepveu, Librairie, 1818).

[138] Ducis, *Abufar, ou La Famille Arabe* (París: Chez Barba, Librairie, 1819).

[139] Sobre Jean-François Ducis véase, por ejemplo: Mark Ledbury, "Visions of Tragedy: Jean-François Ducis and Jacques-Louis Davis", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 37, nº4, pp. 553-580; y Sophie Marchal,

(1772), *El Rey Lear* (1783), *Macbeth* (1784), *Juan sin Tierra* (1791) y *Otelo* (1792). Sin embargo, como señala Michel Autrand, el gran romanticismo de Ducis no se encuentra solo en las traducciones shakesperianas, sino en su propia producción[140]. Entre esta, *Abufar* es, sin lugar a duda, uno de los ejemplos más significativos. La descripción que Ducis hace en la primera escena nos aleja claramente de la dramaturgia del siglo XVIII para sumergirnos de lleno en la visión romántica del exotismo tan apreciada en el siglo XIX.

> El teatro representa en el desierto las tiendas dispersas de una tribu, las tiendas de Abufar y su familia, lo que está destinado a recibir extranjeros y un altar doméstico. Parte del desierto es bastante fértil: vemos algunos pastos, camellos, caballos, cabras, ovejas pastando en libertad; flores, algunas colmenas de miel, palmeras, árboles que destilan incienso y otras producciones del país. La otra parte del desierto es estéril; sólo se ven arenas, algunas cisternas, pozos a ras del suelo cerrados con grandes piedras, algunas alturas golpeadas por un sol abrasador; en la más alta de estas alturas, dos palmeras que unen sus ramas y dominan un inmenso espacio, sepulcros que forman el lugar de enterramiento de la tribu; a lo lejos, unos cedros, unas ruinas apenas visibles y, en los extremos del horizonte, un cielo que se funde con las arenas[141].

Este gusto por lo exótico, en realidad por todo aquello que fuese ajeno a la sociedad europea de la época, se repetirá en otras obras de Ducis como *Foedor et Mikalef ou la famille de Sibérie* donde cambia los desiertos árabes por los del norte de Rusia. Pero el Romanticismo de este autor no se limita solo a la ambientación más o menos exótica de sus dramas sino en la detallada descripción de los personajes y en las tramas mismas. En *Abufar* el eje central de esta es el amor entre dos hermanos, Farhan y Saléma[142]. Unos sentimientos incestuosos que se revelan en la penúltima escena y que se resuelven en la la anagnórisis final al descubrirse que, en realidad, no son hermanos.

Sin embargo, tampoco debe sorprendernos la decisión de Ducis de incluir un tema tabú como el incesto en esta obra, pues este asunto, en realidad, ha sido visitado por multitud de escritores a lo largo de la historia tanto en la mitología como en la literatura.

"'Je suis un tailleur à qui il a révélé la taille': la relation écrivain-'non écrivain' dans la correspondance Ducis-Talma", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 103e Année, nº2 (abril-junio, 2003), pp. 309-330.

[140] Michel Autrand, "Sur la l'egende du drame romantique" *Revue D'Histoire Littéraire De La France* 108, no. 4 (2008), pp. 821-847, p. 830.

[141] Ducis, *Abufar ou La famille árabe* (París: Chez Nepveu, Librairie, 1818), p. 5. [La traducción es mía].

[142] En la versión de Ducis los nombres aparecen escritos con una ortografía que difiere de la de la versión adoptada por Felice Romani: Abufar, Farhan, Odéide, Pharasmin y Saléma.

Tal vez uno de los ejemplos más conocidos sea el *Edipo Rey* de Sófocles[143] (siglo V a. C.), aunque no es el único. En la mitología griega, por ejemplo, encontramos varios casos de relaciones incestuosas: Egisto es hijo de Tiestes y su hija Pelopia; Adonis nació de la unión entre Tías y Mirra; y Zeus se unió a su hermana Deméter. Incluso en la Biblia encontramos relaciones de este tipo. Así, Abraham explica que Sara es su media hermana[144] mientras que en otro pasaje Lot, alcoholizado, se unió a sus hijas que quedaron encintas[145], por citar solo algunos de los más conocidos.

Con toda lógica, y pese a no ser un tema nuevo tal y como hemos podido comprobar, el tratamiento que Ducis hace del mismo debió ser un punto bastante controvertido en la época.

4.4.- Exotismo en la ópera a comienzos del siglo XIX y su influencia en *Abufar*

La costumbre de "visitar" lugares exóticos en la ópera del XIX comenzará, en realidad, mucho antes. Se ha estimado que un tercio de las óperas escritas entre 1640 y 1740 tienen ambientación exótica[146] y en el siglo XVIII la influencia de la cultura otomana en la música occidental será especialmente evidente. La explicación de que sea precisamente esta y no otra la cultura oriental predominante en este momento es el cierto contacto que una parte de la población tenía con los otomanos. La razón, las continuas batallas que durante siglos se libraron contra el imperio otomano hasta que se firmó finalmente el Tratado de Passarowitz en 1718[147]. A partir de este momento, fue frecuente ver coloridos

[143] En el caso de *Edipo Rey*, la relación incestuosa sí se consuma. Esta se produce entre la madre, Yocasta, y el hijo, Edipo, quien además matará a su padre (Layo). La obra de Sófocles servirá de inspiración a Sigmund Freud para sus estudios sobre el despertar sexual en la infancia en lo que el llamó "complejo de Edipo". Véase Sigmund Freud, "Sobre un tipo particular de la elección de objeto en el hombre (contribuciones a la psicología del amor, I)" en *Obras completas*, vol. XI (Buenos Aires: Amorrotu, 1996), pp. 157-168.

[144] "Y a la verdad también es mi hermana, hija de mi padre, mas no hija de mi madre, y la tomé por mujer", Gen. 20:12.

[145] Véase Gen. 19, 31-36.

[146] Nicholas Till "An exotic and irrational entertainment: Opera and our tohers; opera as other" en *The Cambridge Companion to Opera*, pp. 298-324, p. 300.

[147] Sobre el Tratado de Passarowitz por el que se puso fin a la guerra austro-turca véase *The Peace of Passarowitz, 1718*, Charles Ingrao, Nikola Samardžic, y Jovan Pesalj, (eds.) (West Lafayette: Purdue University Press, 2011).

y vistosos séquitos de delegaciones de embajadores otomanos en las principales ciudades europeas a las que viajaban buscando establecer relaciones políticas y comerciales.

Un elemento musical que frecuentemente precedía estos séquitos eran las bandas de músicos militares turcos conocidos como jenízaros[148]. Esta música, y principalmente su colorida instrumentación, será la que se extienda en la creación europea de este periodo llegando a crearse un estilo o "topos" *alla turca* como asegura Mary Hunter[149]. Gracias a la influencia turca se introducirán en Europa los platillos, el bombo o la pandereta y se reinterpretarán otros como el triángulo a los que se les otorgará un origen turco[150].

La influencia exótica no se limitará a la música, sino que también la encontramos en la ambientación y los personajes. En las obras de inspiración turca o musulmana, especialmente aquellos personajes que representan la autoridad, se caracterizarán por su naturaleza cruel siguiendo el modelo de *Les trois sultanes* de Charles-Simon Favart. Esta caracterización que hoy veríamos como una muestra descarada de racismo, servía en realidad en el siglo XVIII como recordatorio a la población de la superioridad moral de occidente y de las bondades de los gobernantes europeos. Precisamente esta construcción del orientalismo que se produce en este momento es de la que habla Edward Said en su obra *Orientalismo*[151].

La ópera, permeable a esta influencia, ofrecerá numerosos ejemplos de composiciones con temática exótica decantándose sobre todo por la recreación del ambiente sensual y libertino de los serrallos. El primer título en este sentido que se nos viene a la mente es, como no, *Die Entführung aus dem Serail* de Wolfgang Amadeus Mozart (1782), pero también existen otros ejemplos menos conocidos como *L'incontro improvviso* de Haydn; la música sinfónica, por su parte, preferirá el carácter militar de la música turca con sus amplias secciones de percusión, conocidas como *batterie turque*. Un buen ejemplo de esta instrumentación podría ser la *Sinfonia Turchesca* de Süssmayr. Ecos de este exotismo sinfónico pueden escucharse incluso en la *Novena* sinfonía de

[148] Sobre exotismo en la ópera hasta el siglo XIX véase Miriam Karpilow Whaples *Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800*. Tesis doctoral (Indiana University, 1958).

[149] Mary Hunter, "El estilo *alla turca* a finales del siglo XVIII: raza y género en la sinfonía y el serrallo". *Quodlibet*, nº 21 (octubre, 2001), pp. 77-111, p. 78.

[150] Karl Signell, "Mozart and the Mehter", *Turkish Music Quarterly*, 1 (1988), pp. 9-15, p. 12. El triángulo se utilizará en un primer momento como sustituto de otros instrumentos turcos cuando no se tenía acceso a ellos antes de conseguir "independencia" musical.

[151] Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: DeBolsillo, 2018), traducción de *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978).

Beethoven aunque en un contexto diferente y con una intención menos "descriptiva". En cualquier caso, de acuerdo a OakJoo Yap[152], lo que en general en este momento se conoce como "música turca" es, básicamente una imitación europea de la verdadera música turca.

Desde el punto de vista musical, a principios del siglo XIX se sigue conservando el gusto por las *batterie turque* de las que queda una cierta reminiscencia en la instrumentación de algunas óperas de temática oriental. Rossini, por ejemplo, compuso varias obras de ambientación exótica destacando *L'italiana in Algeri*, sin olvidar *Il turco in Italia*, *Maometto II* y *Semiramide*. En ellas emplea frecuentemente el bombo, los platillos o el triángulo, a menudo como elementos para añadir "color" a la orquestación. El propio García utilizará este último instrumento, el triángulo, en uno de los números de su *Abufar*.

El tratamiento de los temas que hace Ducis en el *Abufar* es consecuencia del cambio que se estaba produciendo en este momento en la mentalidad europea. Estrenada en 1795, *Abufar* es un buen ejemplo de la nueva tendencia que se desarrollará en el siglo siguiente y que buscará revertir los tópicos que se habían construido durante el XVIII sobre la cultura oriental y la árabe en particular. Ese dibujo cruel de los personajes al que antes hacíamos alusión se transformará en otro mucho más benévolo y realista que nos descubrirá comportamientos y valores que hasta entonces parecían exclusivos de occidente. Abufar, por ejemplo, es un anciano, una figura habitualmente identificada con la sabiduría y que en este caso recuerda casi a un gobernante o profeta bíblico. Es, además, un padre que ha perdido a su esposa y se preocupa por sus hijos; y es también un juez que toma parte y dirime en los conflictos que surgen en su tribu. Incluso en la trama de la relación entre Faran y Salema subyace, en realidad, un verdadero deseo de exogamia, de relación entre personas de distintos grupos, más que la introducción sin más de un tema controvertido como es el incesto. Un incesto que, finalmente, se descubrirá que no es tal.

La intención tanto de Ducis como la de Romani, al introducir la cuestión sentimental entre Faran y Salema, responde más bien a ese anhelo exogámico que al morbo de ver en escena una relación incestuosa. Aceptarlo nos aleja inevitablemente de la visión libertina de la sexualidad oriental que se dibujaba en las óperas dieciochescas

[152] Oakjoo Yap, "The Representations of Oriental Others in Haydn's *L'incontro improvviso*". *Manusya*, 22 (2019), pp. 176-196, p. 185.

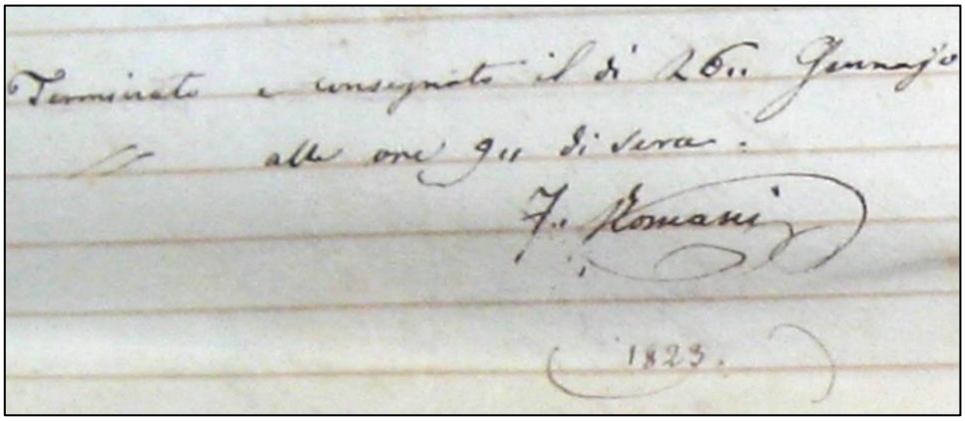
ambientadas en serrallos. Theodor Adorno llegará incluso a afirmar que la exogamia será uno de los temas centrales de la tradición operística[153].

En cualquier caso, la trama de *Abufar* simplemente recrea la de cualquier otra ópera que siga el modelo instaurado por Metastasio en el que surge el conflicto entre amor y deber. Como en otros ejemplos de ambientación exótica, la música de la obra de García no presentará influencia del lugar en la que se ambienta más allá del uso esporádico del triángulo. En este sentido, daría igual que la ópera se ambientase en Arabia que en Roma.

4.5.- El *Abufar* de Romani: de Carafa a García

Poco conocemos de las circunstancias que rodearon la génesis del libreto de *Abufar* de Felice Romani, más allá de una inscripción en el manuscrito en la que Romani recoge que lo terminó a finales de enero de 1823 (*vid*. figura 1.4).

Figura 1. 4. Autógrafo de Felice Romani. Puede leerse la inscripción "Terminato e consegnato il di 26º gennaio. Terminato alle ore 9ª di sera. Felice Romani. 1823". ThB 1991.



Llama la atención que apenas pasaron unos meses entre la fecha de finalización del libreto (enero de 1823) y la del estreno de la primera versión musical de este a cargo de Michele Carafa (1787-1872) que se representó en Viena en junio de 1823[154]. Cabe la posibilidad incluso de que *Abufar* fuera un encargo del propio Carafa a Romani o una

[153] Theodor W. Adorno, "Bourgeois Opera" en *Sound Figures*, traducción de Rodney Livingstone (Stanford: Stanford University Press, 1999), pp. 15-28, p. 22.

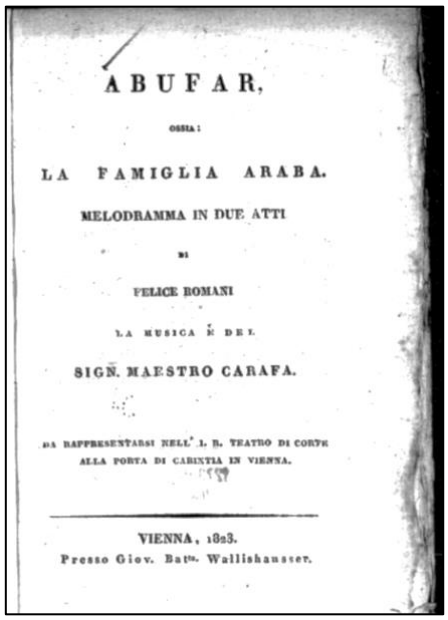
[154] El estreno se produjo el 28 de junio de 1823 en el Theater am Kärntnetor. Véase Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani libretista*, p. 297. El Theater am Kärntnertor o Kärntnertohtheater se construyó en 1709 y fue demolido en 1870 cuando se terminó el edificio cercano que actualmente alberga la Staatsoper. En el Kärntnertohtheater se estrenaron, entre otras obras, el *Falstaff* de Salieri, *Linda di Chamounix* de Donizetti o la *Novena* sinfonía de Beethoven.

colaboración directa entre ambos. Este extremo, sin embargo, no se ha podido constatar en la correspondencia del poeta que Alessandro Roccatagliati transcribió a mediados de los años noventa y que puede consultarse en su obra *Felice Romani librettista*[155].

El estreno del *Abufar* de Carafa generó tal controversia por la relación entre Faran y Salema que la ópera se había suspendido para finales de ese mismo verano. Rossini, amigo íntimo de Carafa, escribió sobre este asunto, tal y como recoge Stendhal en su *Life of Rossini*.

> […] Recientemente, en Viena, se "suspendió" la encantadora ópera *Abufar* de Caraffa, por temor a que "incite a la población al amor ilícito". Pero, para empezar, no hay "amor ilícito" en la trama, ya que Farhan no es hermano de Salema; y, además, ¡Dios mío, no hay nada peor que la *emoción* pudiese corromper a las frágiles damas de Viena! ¡Lamentablemente temo, sin embargo, que el *amor* no es tal amenaza a su virtud, sino la tentación de los *chales* y otros estímulos tangibles![156]

Figura 1. 5. Portada del libreto de *Abufar* de Felice Romani con Música de Carafa[157] , y partitura del dúo de Faran y Salema "Cercai nell'Asia intera", *Abufar*, Acto I.[158]


ABUFAR,

OSSIA:

LA FAMIGLIA ARABA.

MELODRAMMA IN DUE ATTI

DI
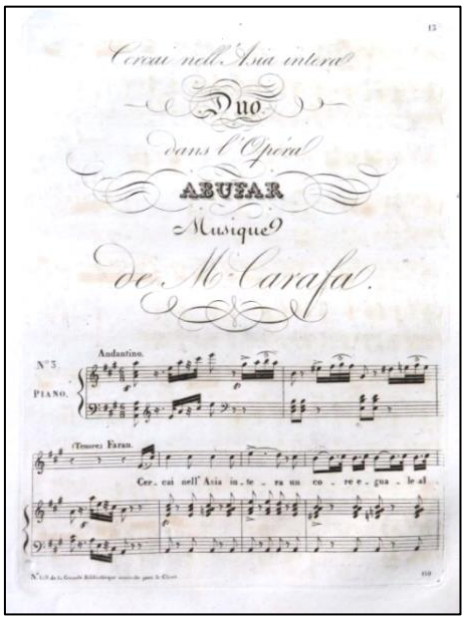
FELICE ROMANI

LA MUSICA È DEL

SIGR. MAESTRO CARAFA.

DA RAPPRESENTARSI NELL' I. R. TEATRO DI CORTE ALLA PORTA DI CARINTIA IN VIENNA.

VIENNA, 1823.
Presso Giov. Batt^a. Wallishausser.


Cercai nell'Asia intera

Duo

dans l'Opéra

ABUFAR

Musique

de M. Carafa.

Andantino.

N°3.

PIANO.

(Tenore) Faran.

Cer. cai nell'Asia in. te. ra un co. re. gua. le al

[155] Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista* (Lucca: Librería Musicale Italiana, 1996).

[156] "Just recently, in Vienna, Caraffa's charming opera *Abufar* was "suspended", for fear lest it "incite the population to illicit love". But, to begin with, there is no "illicit love" in the plot, since Farhan is not Salema's brother; and furtherm would to God that nothing worse than *emotion* could corrupt the light ladies of Vienna! I sadly fear, however, that it is not *love* which is such a menace to their virtue, but the temptation of *shawls* and such other tangible inducements!" Stendhal, *Life of Rossini* (New York: Criterion Books, 1957). p. 201. [la traducción es mía].

[157] El libreto de esta versión fue publicado el mismo año de su estreno (Viena: J. B. Wallishausser, 1823).

[158] La imagen aquí reproducida pertenece a nuestra propia colección.

Probablemente debido a esta controversia, cuando se publicó el libreto ese mismo año se efectuaron diversos cambios en este con respecto a la versión manuscrita a la que hemos tenido acceso. Así, por ejemplo, si en la versión manuscrita del libreto de Romani Faran se dirige a Salema como "sorella" (hermana), la versión impresa del libreto lo sustituirá por otras expresiones más inocentes como el propio nombre de Salema, "amica" (amiga) o "mio sostento" (mi sustento). Esto pone de manifiesto el temor de los editores a publicar abiertamente la versión original del libreto.

Tal vez el desconocimiento de la lengua italiana por parte del público mexicano (*vid*. apartado 2), animó a García a componer y presentar su *Abufar* sin ningún tipo de censura. De hecho, un estudio pormenorizado de las similitudes y diferencias existentes entre las tres fuentes del libreto que hemos manejado (el manuscrito del libreto de Felice Romani con signatura ThB 1991; el libreto impreso en la edición de Wallishausser de 1823; y los manuscritos de Manuel García con signaturas MS 8374 –Acto I– y MS 6957 –Acto II–), pone de manifiesto que, o bien García se basó en otra versión del libreto de Romani que no hemos localizado, o bien lo hizo sobre una edición similar a la del manuscrito y a la de la versión impresa pero con ciertas modificaciones. A modo de ejemplo, compararemos en la siguiente tabla las distintas versiones existentes de la "Scena ultima" del acto segundo.

Tabla 4. Comparación de la escena última según el Manuscrito ThB 1991, la versión impresa utilizada por Carafa (Viena: J. B. Wallishausser, 1823) y el manuscrito MS 6957.

Manuscrito ThB 1991 (Felice Romani)	**V. impresa en Viena: J. B. Wallishausser, 1823 (Michele Carafa)**	**Manuscrito MS 6957 (Manuel García)**
ABUFAR Fermati!	ABUFAR Fermati.	ABUFAR Fermati ed ascoltate!
FARAN E SALEMA Un dio ti guida… un dio… *(prostrandosi a lui disperati).* Punisci il fallo mio… Degno di morte io sono Ardo d'infame amor.	FARAN E SALEMA Un dio ti guida, un dio. *(postrandosi a lui disperati.)* Perdano il fallo mio! Se delinquente io sono, Colpa n'è solo amor.	FARAN Punite i miei trasporti Che la morte sia il pago Del mio [s]pergiuro amor.
ABUFAR Sorgete: io vi perdono: Vi abbraccio, e stringo al cor.	ABUFAR Sorgete: io vi perdono, Vi abbraccio, e stringo al cor.	ABUFAR Alzati, abbracciami, E corri alla tua felicità

FARAN Come!	FARAN Come!	FARAN Cosa dici?
SALEMA Oh! Sorpresa!	SALEMA Oh! Sorpresa!	SALEMA Oh! Qual gioia!
ABUFAR Amarla senza rimorso or dei.	ABUFAR Amarla, senza rimorso ardei.	ABUFAR Adesso poi amarla Senza temore
FARAN Cielo!	FARAN Cielo!	FARAN Oh Dei!
SALEMA Sia vero?	SALEMA Fia vero?	SALEMA Dici il vero?
FARAN E SALEMA Parla.	A3 Parla.	FARAN Deh, parla!
ABUFAR Figlia non mi è costei. La nel deserto ardente Di nuda rupe al piè… Uno stranier morente… <u>L'ha consegnata a me</u> a me la consegna La crebbi, l'educai ln sen di mia familia, tacqui e tacer giurai da che l'amai qual figlia; Or che di me più forte Tutto scelò la sorte,, Lieto son'io che sposa ~~La veggo al men di te~~ Del mio Faran la sò!	ABUFAR Un Orfana è costei La nel deserto ardente Di nuda rupe al piè Uno stranier morente L'ha consegnata a me. La crebbi, l'educai ln sen di mia 53ropia53: Ignobil la credei Pur la trattai qual figlia. Or che suelò la sorte Che d'un Califo è prole, Nulla Abufar più vuole, Che farla sposa a te.	ABUFAR Ella non è mia figlia. Un giorno uno straniero La lasciò quasi morta la, giunto quel sentiero. L'amor ch'io gli portai fece ch'io la trattai Come mia 53ropia figlia. Ma il fato più possente Ha deciso altrimenti, altrimenti. Abbraccia la tua sposa sia [a] te felici ognor.
TUTTI ~~Oh! Gioia! Oh avventurosa~~ Oh sorte co[p]pia avventurosa ~~De' miei (tuoi) sospir mercè!~~ Oh qual felicità!	TUTTI Oh! Gioia! Oh avventurosa De' miei (tuoi) sospir mercè!	CORO Si, sia [a] te felici ognor
ABUFAR Miei figli al sen stringetemi, Abbiam confin le pene; Rallegri il vostro Imene	ABUFAR Miei figli al sen stringetemi, Hanno confin le pene; Rallegri il vostro Imene	ABUFAR Venite, o cari figli Del padre al dolce seno. Io son contento appieno Del vostro puro amor.

La patria e il genitor.	La patria e il genitor.	
SALEMA, ODEIDE Non più sospire e lagrime;	SALEMA, ODEIDE Non più sospire e lagrime;	
FARAN E FARASMINO Cambiar tenore i fatti Teco vivrem beati In sen di un dolce amor.	FARAN E FARASMINO Cambiar tenore i fatti Teco vivrem beati In sen di un dolce amor.	FARAN E SALEMA Siamo contenti appieno Sarem felici ognor
TUTTI E la fortuna instabile Che amica a noi (voi) si mostra, Vegga la gioia nostra (vostra) E la rispetti ognor.	TUTTI E la fortuna instabile Che amica a noi (voi) si mostra, Vegga la gioia nostra (vostra) E la rispetti ognor.	TUTTI Per i lacci dell'amore Nostri voti son compiti. E le pene son finite, Quest'è il trionfo dell'amor
FINE		

Un análisis a simple vista de la tabla anterior nos permite comprobar que, en efecto, la versión del manuscrito ThB 1991 y la publicada por Wallishausser serían las más similares, aunque, como ya se ha señalado, esta última altera sutilmente algunas partes del texto para evitar cualquier connotación que implicase un parentesco entre Faran y Salema. No obstante, hay otras diferencias menores entre ambas versiones que nos remiten a una probable revisión del manuscrito en la versión impresa. De hecho, en el manuscrito aparecen algunas frases tachadas y subrayadas con las alternativas escritas por el propio Romani tal y como se ha transcrito en la tabla anterior.

La versión de García es, en general, más fiel a la idea presentada en el manuscrito original en tanto en cuanto no cambia nada del vínculo entre Faran y Salema. Sin embargo, esta última escena es completamente distinta, aunque no se altere la trama de modo significativo. La razón para este cambio en la versión operística de García nos es desconocida. Si observamos con detenimiento la versión de Thb 1991 y la versión de MS 6957 deducimos que la primera tiene mayor calidad literaria además de ser más extensa. De esto se puede inferir que fue García quien, con toda probabilidad, sintetizase la versión original y la reescribiese a su gusto y de manera que se ajustase mejor a las necesidades de su música.

Esto no resultaría de ningún modo extraño. Manuel García, durante sus años madrileños (1798-1807) había escrito el texto de sus exitosas operetas y tonadillas como por ejemplo el de *El poeta calculista* (1805). Y, más aún, en ocasiones se le ha llegado incluso a atribuir el libreto de su ópera *Don Chisciotte* de quien se desconoce el autor.

Aunque al respecto de la autoría del libreto de la obra de inspiración cervantina, tal y como apuntan los estudios de Rosario Trovato para la edición crítica que se realizó en el ICCMU[159] y que recoge Juan de Udaeta, el autor debía conocer ampliamente el italiano. Además, también debía tener "una mano literaria verdaderamente refinada, tal vez con un nivel de finura muy superior al del mero libretista con 'oficio'"[160]. Es, pues, bastante probable que, ese conocimiento superior de la lengua que se manifiesta en el libreto de *Don Chisciotte* y que aleja de algún modo a García de su composición sirva, a su vez, para lanzar la hipótesis de su implicación directa en los fragmentos modificados y añadidos a lo largo de *Abufar*. La razón es, precisamente, que es estos se observa esa falta de dominio pleno de la lengua y la ausencia de una "mano verdaderamente refinada" de la que hablaba Udaeta.

[159] Manuel García, *Don Chisciotte*. Edición crítica de Juan de Udaeta (Madrid: ICCMU, 2007).

[160] Juan de Udaeta "Don Chisciotte: una aventura en el bel canto", en *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006), pp. 209-217, p. 212.

5.- La música de *Abufar*

5.1.- Introducción a la producción operística de Manuel García

La rica producción operística de García, compuesta por 19 obras en español (10 óperas y 9 operetas), 19 en italiano y 8 en francés lo convierten en el autor operístico español más prolífico de la historia[161]. Su obra se caracteriza por el deseo constante de hacer convivir dos estilos a priori tan dispares como el europeo (personificado en las figuras de Mozart y Rossini) y el español. El resultado de esta fusión, sobre todo en las obras más internacionales de García, es el llamado estilo paneuropeo que, aunque gestado en Italia, se asume con rapidez en toda Europa. Tampoco se puede olvidar el hecho que ya desde el comienzo de su carrera García se presentó a si mismo como cantante y compositor. Así, este perfil de cantante-compositor, hace que el canto y la composición sean por tanto inseparables en cualquier análisis de la obra de Manuel García.

Tal y como veremos a lo largo de este apartado, la vocalidad de García bebe directamente del estilo de Rossini que tantos éxitos le reportó durante su carrera como cantante. De hecho, no podemos olvidar la fructífera relación artística entre ambos ejemplificada en la concepción de *Il barbiere di Siviglia.* Conocida es la anécdota de la influencia de García en esta ópera hasta tal punto de que introdujo en el estreno una "canción española" como la llama Henry Sutherland Edwards cantada a la guitarra[162]. La relación entre Rossini, García y España, tan fructífera para la ópera española ha sido estudiada en profundidad por Emilio Casares[163].

Sin embargo, la parte instrumental de sus óperas, se inspira en la música de Haydn y Mozart que probablemente García conoció desde su primera época en Cádiz[164]. Así, por

[161] Emilio Casares, "Claves para una lectura de la creación operística del compositor sevillano Manuel del Pópulo García", *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº1, 2005, pp. 41-59, p. 46.

[162] Henry Sutherland Edwards, *Rossini and his School* (Cambridge: Cambridge Library Collection, 2009), p. 62. Según relata Edwards la guitarra con la que García cantó esta canción en el estreno estaba desafinada e incluso se rompió una cuerda, lo que provocó las risas del público que acabo por desaprobar la canción de García que sería sustituida al día siguiente por "Ecco ridente in cielo".

[163] Emilio Casares, "Rossini: la recepción de su obra en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 10, 2005, pp. 35-70.

[164] Sobre la relación entre Haydn y Cádiz véase Marcelino Díez Martínez "Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las Siete Palabras*", *MAR – Música de Andalucía en la Red*, nº 1 (invierno, 2011), pp. 25-40.

ejemplo, es habitual –también en *Abufar*– el uso en sus arias de la técnica en la que la orquesta imita motivos musicales tomados de la parte vocal.

En sus primeras óperas en italiano, alejado ya del estilo español de la tonadilla escénica con la que triunfó en sus años madrileños, introduce las reformas de la ópera bufa italiana y las fusiona con algunas características tomadas de la *opéra comique* francesa. Así, siguiendo el modelo iniciado entre otros por Grétry en su obra *La caravane du Caire ou L'hereux esclavage* y por Paisiello en *Nina*, García alternará en algunas de sus obras los diálogos recitados con las partes cantadas. Llama sin embargo la atención como, posteriormente, su estilo evolucionará hasta llegar a realizar los recitativos acompañados en lugar del tan rossiniano estilo de recitativo *secco*.

La ambientación exótica de sus óperas será otra de sus características. Del estilo casi "alla turca" de *Il Califfo di Bagdad* al arabismo de *Abufar* pasando por el orientalismo de *Semiramis* e incluso por el españolismo de *Don Chisciotte*, García visitará en sus obras habitualmente escenarios e historias consideradas exóticas o lejanas por la sociedad europea de la época. En este sentido las pasiones desenfrenadas ambientadas en un ambiente exótico, las tramas políticas e incluso los desconocidos y suntuosos vestuarios orientales, casarían muy bien con el gusto del público de los teatros en los que García estrenaba sus obras.

La vocalidad de las óperas de García se caracteriza por ser fiel reflejo de sus propias peculiaridades vocales. La coloratura extrema será una constante en aquellos personajes pensados para ser interpretados por él mismo y algo menos habitual en los demás. La voz, en cualquier caso, será siempre la protagonista asentada sobre una orquestación que no acompaña sin estorbar la emisión liviana de la época, especialmente en el registro agudo.

La abundante producción musical de García, que compaginó con su actividad como cantante y maestro, demuestra la facilidad y frescura con la que componía. Aunque, tal y como afirma Casares y hemos podido constatar al analizar su obra, componer no era una actividad que García hiciese de forma meditada y reflexionada renunciando a menudo por falta de tiempo a perfeccionarlas. Más bien era fruto de su inmenso conocimiento del repertorio. Este cierto aire de improvisación acabó por sentenciar su carrera como compositor y le llevó a perder el favor del público que, en cualquier caso, siempre lo reconoció más como cantante que como compositor. Sin embargo, no podemos negar el

valor de su obra, sobre todo lo que supone en opinión de Casares su contribución a la creación de un primer teatro lírico decimonónico español[165].

5.2.- Análisis musical

La duración aproximada de la ópera se estima en unas 2h y 15'. La partitura de *Abufar* está escrita para una orquesta con la siguiente instrumentación:

- 1 Piccolo
- 2 Flautas
- 2 Clarinetes
- 2 Fagots
- 2 Trompas
- 2 Trompetas
- 2 Trombones
- Timbales
- Triángulo
- Cuerdas
- Coro
- Solistas
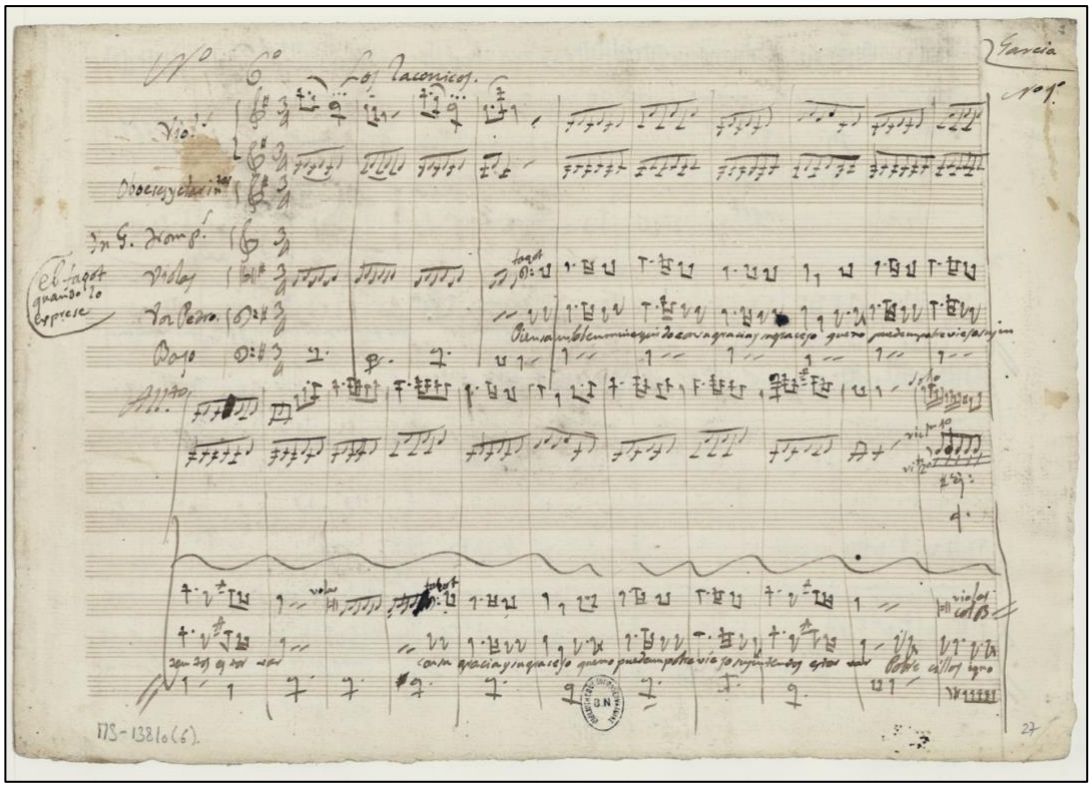
Llama la atención un detalle en la instrumentación escogida por García: la ausencia de oboes en la misma. Desconocemos el motivo para esta decisión. Tanto en las óperas de otros compositores que representó durante su estancia en México (como por ejemplo *Il barbiere* de Rossini), como en otras obras propias contemporáneas a *Abufar* (como *El Gitano por Amor,* que empezó en 1828 y debió de concluir en el trayecto de regreso a Francia), García sí hace uso de este instrumento[166]. Esto nos hace pensar que pueda deberse a una cuestión circunstancial al no contar en ese momento con ningún intérprete de oboe.

[165] Emilio Casares, "Claves para una lectura de la creación operística del compositor sevillano Manuel del Pópulo García", p. 48.

[166] James Radomski ha transcrito esta y otras obras de García y las ha publicado en su página web, http://www.harmonicorde.com/Manuel%20Garcia%20%281775-1832%29.html [última consulta el 13-IV-2021].

Descartamos, en principio, que oboes y clarinetes compartiesen parte. Se trata esta de una práctica poco habitual, aunque no del todo extraña en García que, por ejemplo, emplea en su obra *Los lacónicos*[167] (*vid*. figura 1.6). Pero en el caso que nos atañe, el de *Abufar*, no hay indicación alguna en la partitura manuscrita que invite a pensar que ambos instrumentos compartan pentagrama.

Figura 1. 6. Primera página del nº 6 de *Los lacónicos* (1806) de Manuel García donde se observa como clarinetes y oboes comparten parte. (BNF, Ms 13810).



El resto de la orquestación (con vientos madera a2 y la inclusión de un piccolo; metales a2; timbales y la presencia testimonial del triángulo en el nº 4; y la cuerda, donde el violonchelo, salvo momentos puntuales, dobla al contrabajo) es similar a la que podemos encontrar en otras obras belcantistas.

Emilio Casares habla de un estilo internacional de Manuel García[168] que caracteriza su obra a partir de su salida de España. Casares distingue entre obras italianas y obras francesas. Ambos estilos convivirán con las obras de inspiración española que

[167] La partitura incompleta de *Los lacónicos o La trampa descubierta* (1806) está disponible en la BNF con la signatura Ms 13810.

[168] Emilio Casares Rodicio, "Manuel García, compositor lírico", *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, eds. A. Romero Ferrer y A. Moreno Mengíbar (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006), p. 199.

seguirá escribiendo casi hasta el final de sus días. *Abufar* se incluye, sin duda, entre sus obras de estilo internacional. Estas obras de García se caracterizan por ser concebidas para ser estrenadas rápidamente y a este le preocupaba poco o nada llegar a perfeccionarlas realmente. Esta falta de pulimiento es una constante en la trayectoria de García como ocurrió, por ejemplo, con el estreno de *Florestan* (*vid*. apartado 1).

García se vale sin embargo de su amplio conocimiento de la ópera italiana para organizar la ópera en una sucesión de números que incluyen recitativos acompañados, arias (a menudo con la tradicional división de *cavatina* y *cabaletta*), dúos y diversos números grupales. Además, hace uso de una destacada presencia del coro.

El resultado musical no oculta la influencia de los que, al menos a nivel interpretativo, eran los autores predilectos de Manuel García: Mozart y Rossini. No se trata de una simple imitación de estos compositores, sino que *Abufar* es hija legítima de su tiempo, de la estética de una época.

5.2.1.- Análisis detallado de los números musicales

Acto I

Introducción [nº 1]

Tonalidad: do mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones, timbales, cuerdas.
Cantantes: Odeide, Salema, Farasmino, Abufar y coro.

Se trata de un número que funciona como introducción instrumental a la ópera. Desconocemos si venía precedido por una obertura propiamente dicha. Sin embargo, los 13 compases instrumentales en un tempo andante podrían ser suficientes para preparar la entrada de las voces. El motivo del comienzo y su posterior desarrollo (*vid*. figura 1.7) recuerda al de otras obras de García como, por ejemplo, el de la introducción de *El gitano por amor* (*vid*. figura 1.8). Este se repite de forma literal hasta en tres ocasiones y cerrará poco después el comienzo. A continuación, el número continua con un *quasi* recitativo ("Sorgete e ognum s'appresti") que presenta evoluciones armónicas del motivo. Un breve trío ("Ah! Come asciutto il ciglio…") entre Odeide, Salema y Farasmino cerrará la introducción.

Figura 1. 7. Manuel García, *Abufar*, "Introducción" (Contrabajos).
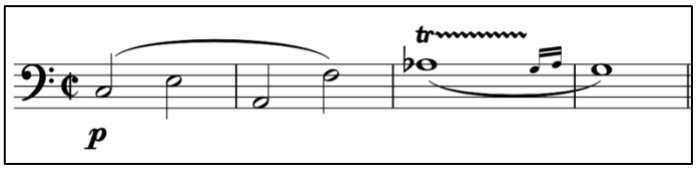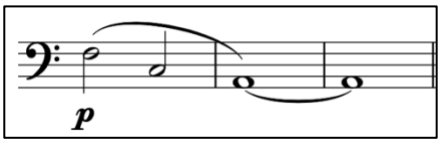


Figura 1. 8. Manuel García, *El gitano por amor*, "Introducción" (Contrabajos).



Nº 2

Tonalidad: mi♭ mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones y cuerdas
Cantantes: Odeide, Salema, Farasmino, Abufar y coro.

El número comienza con un cuarteto en canon a partir del motivo que introduce Abufar ("Oh! di perenni lagrime…"). Es, probablemente, uno de los números más interesantes a nivel compositivo por el elaborado contrapunto que hace García. Tras una breve transición, el coro se une al cuarteto en un vistoso conjunto ("Serena il ciglio…") con el que se llega al siguiente recitativo ("Voi sole, of figlie mie") entre Abufar y Salema y después entre Odeide y Farasmino.

Nº 3

Tonalidad: la menor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, cuerdas
Cantantes: Odeide, Farasmino, Salema y coro

El dúo entre Farasmino y Odeide se divide en dos partes: la primera ("Deh! Parla…"), en menor, tiene cierto aire andaluz; la segunda, en mayor ("Alfin le nostr'anime contente"), vuelve al estilo internacional de García con una melodía cantábile en Odeide doblada a terceras por Farasmino, seguido de pasajes llenos de escalas ascendentes y descendentes. A este dúo le sigue un recitativo de Salema y Odeide ("Farasmino! Odeide!") en el que se anuncia el regreso de Faran. El coro que, aunque no aparezca indicado probablemente esté fuera de escena, canta una serie de vivas antes de un brevísimo recitativo ("D'intorno voce di plauso echeggia…").

Nº 4

Tonalidad: mi mayor
Instrumentación: piccolo, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones, timbales y cuerdas.
Cantantes: Coro, Odeide, Salema y Faran

El coro dedicado al regreso de Faran ("Viva Faran, onor di nostra tribù") es la única incursión que hace García en un posible "exotismo" al introducir el triángulo que dobla rítmicamente la parte de los timbales. Después del coro le sucede un recitativo ("Ah! Faran!") entre Odeide, Salema y Faran con el que se cierra este número.

Nº 5

Tonalidad: re menor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas y cuerdas.
Cantantes: Odeide, Salema y coro

Nuevamente se trata de un número coral al que se suman Odeide y Salema ("Ah! Prendi…confortati").

Nº 6

Tonalidad: sol mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones y cuerdas.
Cantantes: Faran, Odeide, Salema, Farasmino y coro.
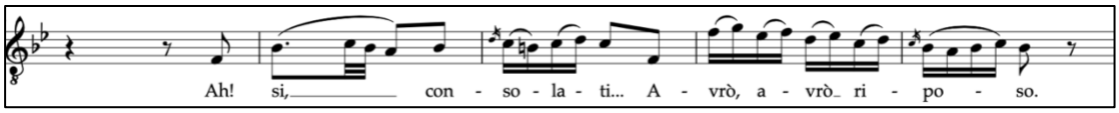
Tras la brillante y virtuosística entrada de Faran casi a modo de cadencia ("Cari oggetti, a voi vicino."), comenzará el aria propiamente dicha (primera de la ópera) que se divide en dos partes: una algo más lenta que podría corresponder a una cavatina ("dolce calma al cor mi scende"); y una segunda, más movida, que podría corresponder a una cabaletta (Ah! Celar procuro in vano"). Entre ambas participarán Odeide, Salema, Farasmino y el coro ("Si, potrai del tuo destino…"). Del mismo modo, la cabaletta presenta una segunda parte ("in questi placidi e bei soggiornni") que se ve interrumpida por breves intervenciones del resto de solistas y el coro ("Qui pura scorrere…"). Estos acompañan a Faran con un acompañamiento entrecortado típico del estilo. Terminada el aria, vendrán varios recitativos primero entre Faran, Odeide y Salema ("Ma il padre ancor non veggio…") al que se sumará luego Abufar ("Ah! Padre mio!") y finalmente solo quedarán padre e hijo en un recitativo con el que se concluye el número.

Nº 7

Tonalidad: si♭ Mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones y cuerdas.
Cantantes: Faran, Abufar y Salema

El número comienza con un dúo de Abufar y Faran ("Sai che in duol Salema strugge…") dividido en dos partes. Una primera marcada con la indicación *Andante con moto*; y una segunda *Andante Moderato* ("D'afflitto padre i gemiti"). A continuación, vendrá un recitativo entre Faran y Abufar ("Dove son'io") que comenzará brillantemente acompañado por toda la orquesta y que dará paso a un nuevo dúo ("Ah! Si, consolati…"), mucho más movido y con una melodía especialmente afortunada (*vid*. figura 1.9). Un recitativo de Salema ("Lo vidi al fin…"), cargado de dramatismo, cierra el número.

Figura 1. 9. Manuel García, *Abufar* "Nº 7" (Faran).



Nº 8

Tonalidad: fa mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones y cuerdas
Cantantes: Salema, Odeide y Faran

Comienza el número con un aria de Salema ("O madre! io dirò!") de la que destaca el acompañamiento al principio de vientos sin cuerdas elegido por García y el diálogo con la flauta inmediatamente después. La segunda parte del aria ("Si commossa ai preghi miei") es mucho más virtuosística, con frecuentes escalas y coloraturas. Al recitativo que viene a continuación entre Odeide y Salema ("Salema!") le seguirá otro entre Salema y Faran ("Come cambiata sei!") que cerrará este número.

Nº 9

Tonalidad: mi mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones, cuerdas.
Cantantes: Salema, Faran

Un brillante dúo de Salema y Faran ("Cercai nell'Asia intera…") abre este número. En él, primero empieza Faran y luego Salema le replicará con la misma música. García utilizará ciertos recursos musicales para pintar algunas de las palabras. Por ejemplo, "tu tremi?", vendrá acompañado de trémolos en la cuerda. La segunda parte del dúo, "Ah! Che non posso…", será mucho más movida y encontrarnos el recurso compositivo de la

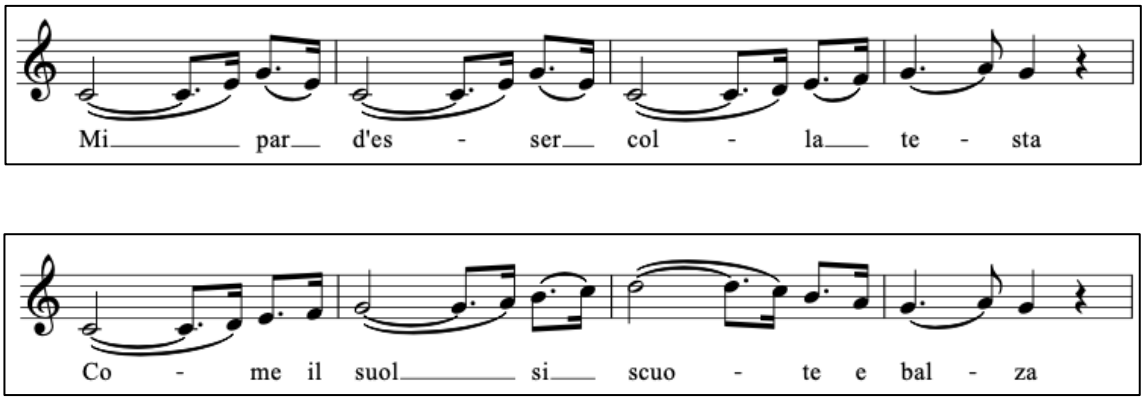
imitación entre las voces por sextas. El dúo se ve interrumpido por la entrada del coro ("Da voi solecito…") al que seguirá una nueva intervención de Salema y Faran, primero a capela ("Oh! sorte! Io non parlai") y luego acompañados ("Vieni, serena irai"). La importancia musical y argumentalmente de la frase "Serbato ho il mio segreto sono innocente ancor" aparece enfatizada con una inflexión al menor y un unísono de los solistas y la orquesta.

[Nº 10] Finale [I]

Tonalidad: do mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones, timbales, cuerdas.
Cantantes: Odeide, Salema, Faran, Farasmino, Abufar y coro.

El extenso *finale* comienza con un coro nupcial de jóvenes y doncellas. Un dueto entre Farasmino y Abufar dará paso a un terceto al que se suma Odeide. El carácter de este, de inspiración claramente mozartiana, recuerda de algún modo al *finale* de *Le nozze di figaro*, aunque más adelante este continúa en la línea florida rossiniana habitual. A continuación, tenemos una escena en la que la acción se desarrolla casi como si fuese un recitativo de conjunto hasta llegar a un breve cuarteto con coro. Concluye el primer acto con un número de conjunto que evoca el *finale primo* de *Il barbiere di Siviglia*. El efecto se consigue con un unísono de todos los solistas y una melodía de similar perfil y ritmo (*vid*. figura 1.10).

Figura 1. 10. Arriba: Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, "Finale primo"; abajo: Manuel García, *Abufar*, Finale [I].



Acto II

Nº 11 y nº 12

Tonalidad: sol mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas y cuerdas.
Cantantes: Farasmino, Abufar, Odeide y coro.

El acto se abre con una intervención del coro y un semi-recitativo a dúo entre Farasmino y Abufar que da paso al número 12, un *arioso* de Abufar con coro ("Giuro o sol per l'eterno tuo lume…") que sigue el esquema AA'. La escena continuará con la entrada de Odeide y el recitativo entre esta y Abufar ("Olà, venga Odeide").

Nº 13

Tonalidad: mi♭ mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones y cuerdas.
Cantantes: Odeide, Farasmino, Abufar y coro

El número comienza con un aria de Odeide ("Ah! Se son io colpevole…" "Ah! Saprò se voi mi amate…"), caracterizada por la profusión de coloratura y por la intervención de Farasmino, Abufar y el coro que, junto a un dramático y breve trío a capela ("Ah! Che smarrita è l'anima…"), divide el aria en dos. Un recitativo, primero de Abufar y luego de Faran y Farasmino cierran el número.

Nº 14

Tonalidad: si♭ mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones y cuerdas.
Cantantes: Faran y Farasmino

"La tua man mi acosta al seno…", un dúo de bravura entre Faran y Farasmino dividido en dos partes, ocupa la totalidad del número salvo el recitativo de transición al numero siguiente.

Nº 15

Tonalidad: sol menor
Instrumentación: piccolo, flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones y cuerdas.
Cantantes: Odeide, Salema, Faran, Farasmino, Abufar y coro.
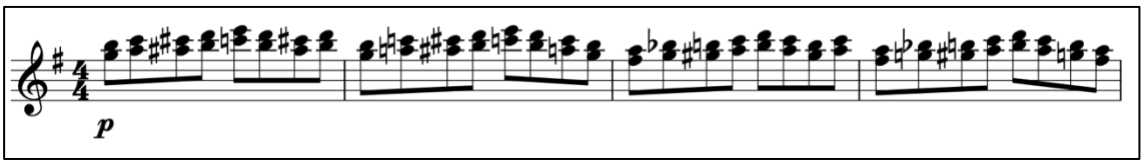
Un gran *ensemble* vocal, un quinteto, en el que participan todos los solistas y al que luego se le añade el coro inaugura este brillante número al que le sigue un recitativo de Salema y Odeide, dramático, que sirve para preparar su aria del siguiente número.

Nº 16

Tonalidad: sol mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones y cuerdas.
Cantantes: Odeide, Salema, Farasmino y coro

Este número es, en realidad, un aria o escena "de la locura", una tipología que se popularizará en el XIX gracias, entre otras, a las óperas *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (1835) o el *Hamlet* de Ambroise Thomas (1868). La escena comienza con Salema cantando "Tu non sai quante lagrime io sparsi…". García incorpora en este momento un elemento como es el uso del conocido como "crescendo rossiniano", basado en la repetición de un breve motivo cromático al que se le añaden instrumentos de forma paulatina (*vid*. figura 1.11).

Figura 1. 11. Manuel García, *Abufar* "Nº 16" (Flautas).
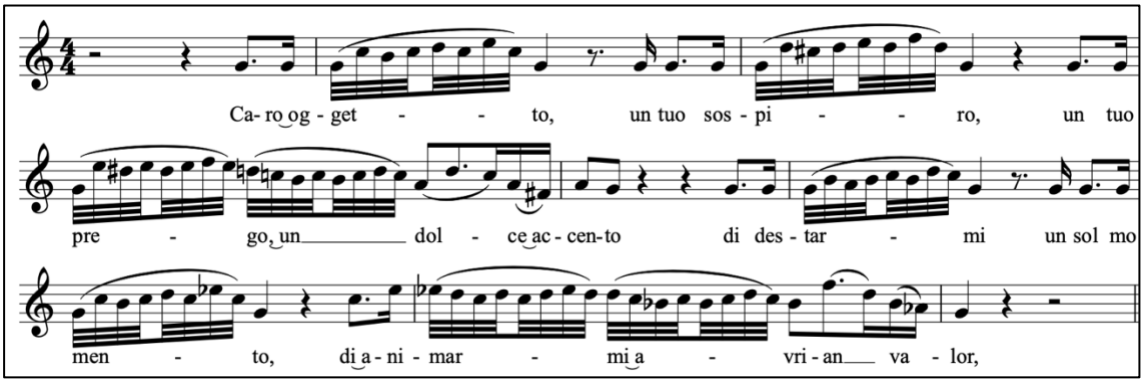


La noticia de que Faran ha partido cambia el tono de la música y nos anuncia que Salema ha perdido la razón. Comenzará entonces la segunda parte de la escena con el aria "Me lassa! Che tento?" en la que Salema, acompañada por Odeide, Farasmino y el coro dan rienda suelta a todas las posibilidades canoras del personaje. Una introducción orquesta y un recitativo de Faran preparan el siguiente número.

Nº 17

Tonalidad: do mayor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones, timbales y cuerdas.
Cantantes: Salema y Faran.

Faran comienza su intervención con el aria "Caro oggetto, un tuo sospiro…", con una línea vocal de canto florido similar al de la primera intervención del personaje en el nº 6 (*vid*. figura 1.12).

Figura 1. 12. Manuel García, *Abufar* "Nº 17" (Faran).



La segunda parte del aria se ve interrumpida entonces por un oscurecimiento musical y argumental, pues se avecina una tormenta, que da paso a un recitativo y a la entrada de Salema en escena.

Nº 18

Tonalidad: si menor
Instrumentación: flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones, timbales y cuerdas.
Cantantes: Salema y Faran.

El número comienza con un dúo entre Faran y Salema ("Se di te pietosa sei…") donde destaca el acompañamiento de las cuerdas en staccato, un verdadero "bajo caminante", con breves incursiones de la flauta (con Faran) y el fagot (con Salema). Comienza entonces una tormenta jalonada por breves intervenciones de Salema y Farann. García escribe esta en la línea de lo que Rossini había hecho en *Il barbiere*, también al final del segundo acto. Tras el temporal, recobran el dúo Salema y Faran en un tono más optimista ("Lasciami… involati…").

Nº 19

Tonalidad: sol mayor
Instrumentación: piccolo, flautas, clarinetes, fagots, trompas, trompetas, trombones, timbales y cuerdas.
Cantantes: Odeide, Salema, Faran, Farasmino, Abufar y coro.

La entrada en un recitativo y posterior *arioso* de Abufar con la participación del coro ("Fermati ed ascoltate…") da paso a un breve y optimista *finale* ("Per i lacci dell'amore") de clara inspiración mozartiana, con el que termina la ópera. Llama la atención la poca elaboración del comienzo de este último número en el que García, por ejemplo, deja de escribir el coro a 4 voces en pro de una escritura cordal.

5.3.- Los músicos del estreno

> Anoche, viernes 13 de julio, se ejecutó por primera vez en el Teatro Provisional la ópera italiana *El Abufar*, que ciertamente llenó la expectación [sic] del numeroso y lucido concurso que asistió a ella. Los aplausos fueron vivos y sinceros; el señor García, su esposa e hijo, manifestaron su grande y extraordinaria habilidad y conocimientos en el arte, no quedándose atrás el señor Waldek [sic] y la señora Santa Martha [sic][169].

Esta escueta nota es la única crónica que hemos localizado en la que se hace referencia al estreno de *Abufar*. Además de la fecha (13 de julio de 1827) y el lugar (el Teatro Provisional, que como hemos visto anteriormente también era conocido como Teatro de los Gallos), nos da cierta información acerca de los intérpretes. El *Diccionario Enciclopédico de Música en México* recoge también esta información añadiendo además la participación de "la tiple y actriz Carolina Pellegrini" [170]. Este último dato no aparece en ninguna otra fuente y desconocemos qué papel –sin duda de haber participado lo habría hecho como cantante dada su reputación–, pudo llegar a interpretar. Además, tal y como se ha visto en el apartado 2.3.2, Pellegrini llegó a México en junio de 1828, esto es, casi un año después del estreno de *Abufar*[171].

Además del propio Manuel García, también participaron tal y como recoge *El Águila Mexicana* su esposa –Joaquina Briones–, su hijo –Manuel Patricio–, un tal señor Waldek [sic] y la señora Santa Martha [sic] –la soprano española Rita González de Santa Marta–.

[169] *El Águila Mexicana*, 14-VII-1827.

[170] Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, p. 15.

[171] Luis de Pablo Hammeken, "Don Giovanni en el Palenque", p. 261.

Octavio Sosa[172] en su estudio sobre la estancia de Manuel García en México, completa esta información asegurando que Waldek –en realidad Waldeck como veremos más adelante– era un barítono; y que la dirección musical corrió a cargo de José Antonio Gómez. Esta última información aparece también corroborada por Pareyón[173].

5.3.1.- José Antonio Gómez Olguín

Figura 1. 13. José Antonio Gómez. *Calendario de las Señoritas Mexicanas para el año bisiesto de 1840* (México: Dispuesto por Mariano Galván, portal de Agustinos No. 3, 1840) pp. 194-200, p. 194.



A propósito del director al que se refiere Sosa, con toda seguridad se trata de José Antonio Gómez Olguín (1805-1876), a quien Melesio Morales denominó "maestro de los maestros entre los mexicanos"[174]. Gómez fue, además de director, pianista, reputado profesor y afamado compositor. Nacido en Ciudad de México, formó parte desde niño del coro de la catedral de esta ciudad donde era conocido como el "niño Gómez" y donde estudió, entre otros profesores, con el español Manuel Antonio del Corral (ca. 1790-1825)[175]. Gómez destacó desde joven como compositor pudiendo citar de entre su

[172] José Octavio Sosa, "Las desventuras de Manuel García en México", p.45.

[173] Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, p. 436.

[174] No se sabe cuándo Morales (1838-1908) usó estas palabras para referirse a Gómez, pero ha permanecido en el recuerdo del gremio musical mexicano. Además, Francisco Sosa utiliza esta misma frase para empezar su entrada sobre José Antonio Gómez en su *Biografías de Mexicanos distinguidos*.

[175] John G. Lazo "Dice José Antonio Gómez, celebre profesor de Forte-Piano: '¿Y es todo lo que hay que tocas de más difícil?' *Anuario Musical*, nº 67, enero-diciembre 2012, pp. 185-214, p. 189. Sobre Manuel

catálogo las obras *La historia de la independencia*, un *Te Deum* y un *Miserere a ocho voces*[176]. Francisco Sosa recoge en su *Biografías de Mexicanos Distinguidos* el encuentro entre Gómez y Manuel García del siguiente modo:

> Sucedió que después de haber oído repetidas veces el famoso García a distintos profesores, en solicitud de uno que dirigiese el primer ensayo de la ópera italiana en 1827, presentó á [sic] Gómez su graciosa ópera "El amante astuto" y nuestro compatriota la tocó á [sic] primera vista y desembarazadamente, á [sic] pesar de su pésima escritura. La calificación de García fué [sic] tomar del brazo al joven mexicano y llevarle á [sic] la casa del empresario con quien quedó ajustado al momento. Desde entonces desplegó su talento como director, al frente de orquestas numerosas[177].

Parece lógico pensar que esa "ópera italiana" de la que habla Sosa sea *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, cuyo estreno se produjo el 29 de junio de 1827 en el Teatro de los Gallos[178]. Gómez fue el encargado de dirigir por lo tanto el debut operístico de García en México a quien esa noche acompañaron su propia esposa como Rosina, su hijo Manuel como Figaro y Waldeck como Don Basilio. Sin embargo, Pareyón indica erróneamente que la primera ópera que dirigió para García fue en primer lugar *El amante astuto* y en segundo lugar *Abufar*, omitiendo la información sobre *Il barbiere*[179]. Años después, en 1843, Gómez publicaría un arreglo de una de las arias de *El amante astuto*, la ópera con la que impresionó a García casi dos décadas antes (*vid*. figura 1.14 y apéndice 4 para una transcripción del mismo a partir del original facilitado por cortesía de John G. Lazo).
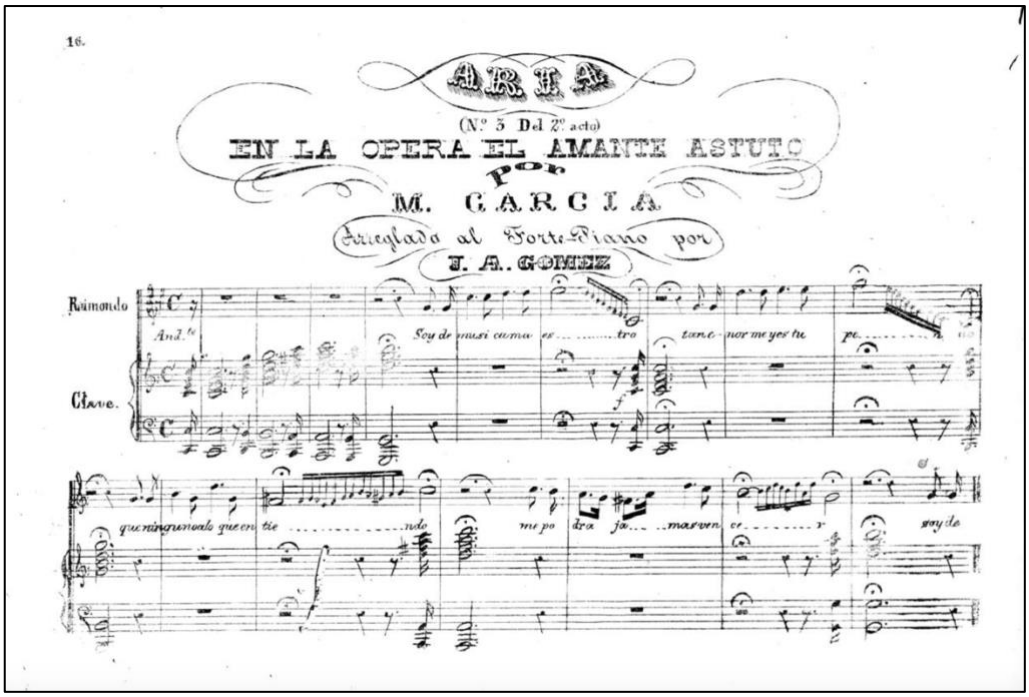
Antonio Del Corral véase: Luis Castillo Ledón, "Los mexicanos autores de óperas", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 3 (1910), pp. 313-354; Begoña Lolo, "La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia", *Cuadernos dieciochistas*, 9, 2007, pp. 223-246; y Ricardo Miranda, "En el lugar equivocado y durante el peor momento: Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México colonial" en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Veracruzana, 2001), pp. 62-90.

[177] *Calendario de las Señoritas Megicanas para el año bisiesto de 1840* (México: Dispuesto por Mariano Galván, portal de Agustinos nº3, 1840), pp. 194-200, pp. 198-199 y reproducida en Francisco Sosa, *Biografías de Mexicanos distinguidos* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017). Edición digital a partir de (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884), pp. 414-417.

[178] *El observador de la República Mexicana*, 18-VI-1827.

[179] Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, p. 436.

Figura 1. 14. Versión para piano (clave) y voz del nº5 del 2º acto de *El amante astuto* de García realizada por José Antonio Gómez. *Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical* (1843), vol. 1, *p. 16.*



5.3.2.- Rita González de Santa Marta

Poco se sabe de la soprano española Rita González de Santa Marta antes de ser contratada por el Teatro Principal[180] para la temporada de ópera de 1825-1826. A finales de 1825 Santa Marta llegó a México[181] acompañada del actor Andrés Prieto[182] y de Manuel, hermano de este[183]. Su aparición en la vida operística de la capital debió suponer, en palabras de Hammeken, una mejora del nivel interpretativo en los escenarios de Ciudad de México ya que los cantantes mexicanos, hasta ese momento, adolecían de la

[180] Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, p. 229.

[181] "En los días 7 y 8 fondearon en este puerto los buques siguientes. Bergantín inglés Elrich, capitán Francisco Malan, procedente de Londres y Falmout, 55 días de navegación, cargamento mercancías, consignado al Sr. Welih. Conduce de pasageros [sic] a los Sres. Andrés Prieto, Manuel Prieto, y Rita González Santa María [sic], con pasaporte de nuestro enviado [Manuel Eduardo de Gorostiza]". *El Águila Mexicana*, 17-XII-1825.

[182] Andrés Prieto, fue un actor alumno de Isidoro Máiquez. Véase Javier Vellón y Lahoz, "Introducción" en Andrés Prieto, *Teoría del arte dramático* (Madrid: Editorial Fundamentos, 2001).

[183] Lara Campos, "'La escuela más enérgica del pueblo'. La circulación de un ideario liberal entre España y México a través de actores y obras de teatro durante el primer tercio del siglo XIX". *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 1 (2012), pp. 223-243, p. 237.

experiencia necesaria para afrontar el género lírico[184]. Su presencia en México también produjo una rivalidad con un cantante local, Andrés Castillo, que tuvo reflejo en la prensa de la época[185]. Al parecer todo comenzó tras cantar juntos un concierto al que Castillo había sido invitado por Santa Marta. Al terminar el mismo, esta le remitió una misiva con una gratificación –que a Castillo le pareció insignificante– y una invitación para cantar un segundo concierto juntos. Este, ofendido, declinó alegando estar enfermo. Santa Marta le respondió muy cordialmente lamentando su enfermedad, pero sin mostrar demasiada preocupación porque no fuese a participar en el concierto. Enojado por la indiferencia mostrada por la soprano, Castillo "mejoró" súbitamente de su enfermedad y autorizó a que se anunciase el cambio de teatro de su compañía del Teatro Principal al Teatro Provisional[186].

Estos y otros hechos de índole similar, provocaron que la ópera empezase a llamar la atención de la prensa local. Una de las primeras obras en las que la Santa Marta participó fue *Tancredi* de Rossini, que se representó en Ciudad de México en dos producciones distintas con una diferencia de apenas cinco meses. La segunda, la que tuvo lugar el sábado 8 de abril de 1826 en el Teatro Principal, fue en la que cantó la "por entonces famosa cantante española Rita González de Santa Marta"[187]. El escritor José María de Heredia (1803-1839), fundador de *El Iris* destacó los aspectos vocales de Santa Marta, pero también su falta de recursos escénicos.

> La señora Santa Marta desempeñó toda la parte cantable con la maestría que se esperaba después de haberla oído en los conciertos, y tuvimos el gusto de ver que el público, al concluir la primera aria, la saludó con cuádruple aplauso. Quisiéramos poder decir lo mismo de su habilidad en la parte de representado y acción, que fue muy inferior a su canto. Mas debemos tener en consideración la turbación indispensable de una señorita que por la primera vez se presenta en la escena y se ve vestida de hombre delante de un pueblo inmenso. Además, la finura de sus formas, la

[184] Luis de Pablo Hammeken, "Don Giovanni en el Palenque", p. 240.

[185] Enrique de la Peña "Algo acerca de la ópera en México", *La ópera mexicana, 1805-2002* (México: Centro de Estudios Universitarios Londres: Joaquín Porrúa Editores, 2003); citado en Luis de Pablo Hammeken, "Don Giovanni en el Palenque", p. 240.

[186] Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, p. 229.

[187] Enrique Salmerón "El cuaderno de Merced Acebal" en *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*, Begoña Lolo y Adela Presas (eds.) (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015). p.76.

> delicadeza de su talle, no podían presentar a los ojos el terrible campeón a quien representaba[188].

Sabemos también de su participación en otros espectáculos, incluso teatrales y no siempre con demasiada aceptación por parte de la crítica[189] aunque en general, se trataba de una cantante muy querida y apreciada por el público mexicano[190]. Con García participó, además de en representaciones operísticas en un recital junto a su mujer y Andrés Castillo en la lonja donde cantarían acompañados por "una brillante orquesta" números individuales y de conjunto de óperas tanto en italiano como en español. La razón de estos recitales es la quiebra de la compañía de García (véase apartado 2). Olavarría y Ferrari señala otras óperas en las que participó Rita González de Santa Marta, como *La italiana en Argel*, *El tío y la tía*, *La travesura*, *Adolfo y Clara*, etc.

En 1829, tras la expulsión de los españoles de México, parte junto a Prieto a La Habana donde fue presentada como "la contralto señora Santamarta, muger [sic] del célebre actor Prieto"[191]. Según refiere Kiko Mora, la soprano –a la que "nacionaliza" mexicana– participaría en un recital presentado en 1832 en los salones de la Sacred Music Society de Nueva York donde, entre otras, cantó la canción "Bajelito Nuevo" de los *Caprichos líricos españoles* de Manuel García[192]. Al margen de la faceta interpretativa, Santa Marta también se dedicó en México a la docencia, y al parecer con cierto reconocimiento:

> Esta cantante fué [sic] también una excelente profesora que abrió una muy buena academia en su casa habitación, en la calle de Betlemitas, num. 1 y

---

[188] *El Iris*, 15-IV-1826. Citado en Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la Independencia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969), p. 184.

[189] José María Heredia habla de un *Otelo* en el que Santa Marta participó: "Sentiríamos que la señora Santa Marta vuelva a prostituir su bello talento en cantarnos coplas zafias y soeces, propias para un baile de candil de España y no para el público respetable de México". Citado en Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México*, pp. 189 y 190. En estas representaciones también debió de participar Waldeck si tomamos como referencia sus diarios (véase el apartado 5.3.5 y el apéndice 3)

[190] En una crítica de *El Iris* de una representación en la que Santa Marta no participó, un lector anónimo escribió "trocaría el cuarteto de esos guitarreros por un solo de la señora Santa Marta". Citado en Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México*, p. 202.

[191] *El vapor: periódico mercantil. Político y literario de Cataluña*, 3-V-1833. Citado en Antonio Varona, "Isidoro Máiquez y Andrés Prieto: de la voz en escena a la Teoría del arte dramático", *Fila á*, 4 (2020), pp. 33-49, p. 40.

[192] "Amusements", *Commercial Advertiser*, 12-VI-1832, p.3; citado en Kiko Mora "Sonidos de España en el siglo XIX en Estados Unidos: una introducción", *Música oral del sur. Revista Internacional*, nº 12, 2015, pp. 331-360, p. 342.

dió [sic] lecciones particulares á [sic] las señoritas de las más distinguidas familias de la Capital[193].

5.3.3.- María Joaquina Sitches (Joaquina Briones)

Cuando la compañía de Manuel García debutó en Nueva York, la prensa local dedicó estas palabras a su mujer María Joaquina Sitches (1780-1864) conocida como "la Briones": "la Señora García parece no tener talento como cantante y probablemente nunca habría cantado públicamente en absoluto, si su autocrático marido no hubiese insistido" [la traducción es mía][194]. Pese a que era habitualmente referenciada como "la señora de García", en realidad nunca llegaron a casarse ya que Manuel se había desposado en 1797 con la también cantante Manuela Morales a la que seguía unido legalmente.

Figura 1. 15. Fotografía de Joaquina Briones al final de sus días. Reproducida en M. Sterling Mackinlay *García the Centenarian*, (Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1908).



Desde 1802, cuando se reorganizaron los teatros de Madrid, formó parte de la compañía del Teatro de Los Caños del Peral, donde conoció a Manuel García. Juntos cantaron numerosos títulos, entre ellos la mayoría de los personajes femeninos de las óperas de García. A la historia pasará por su papel como la condesa de *El matrimonio de*

[193] Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, p. 236.

[194] Francis Rogers, *America's First Opera Season*, p. 95. "Madame García seems to have had no talent as a Singer andwould probably never have sung publicly at all, of her autocratic huband had not insisted on it".

Figaro (1802), traducción española de *Le Nozze di Figaro*, la primera ópera de Mozart que se escuchó en España[195]. En esta, como vimos anteriormente, García cantó como el conde.

La carrera de la Briones ha quedado eclipsada por la de García, al que acompañó en sus viajes por Europa y América. Siguió cantando en numerosas óperas entre las que destacan *La Molinara* de Paisiello, *Della donna di genio volubile* de Portugallo además de los papeles ya mencionados en las óperas de García. Cuando este falleció, Briones se dedicó a promover la carrera de sus hijos (Manuel Patricio García, María Malibran y Pauline Viardot).

5.3.4.- Manuel Patricio Rodríguez Sitches (Manuel Patricio García)

Manuel Patricio Rodríguez Sitches, conocido como Manuel Patricio García (1805-1908)[196] fue el hijo mayor de Manuel García y el encargado de cantar probablemente el papel de Abufar cuando apenas contaba con 22 años de edad. En este sentido, Olavarria y Ferrari recoge que "Manuel García, hijo, sí estuvo, según he dicho, en México, y cantó en nuestro Teatro Provisional. Su voz fue de escasa importancia y no pasó de un segundo bajo"[197]. Nacido en Madrid, se inició en el aprendizaje del canto en Nápoles bajo la tutela de su padre tarde, y en París, donde estudió armonía en el Conservatorio con François Joseph Fétis (1784-1871). También recibió lecciones de canto de Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837) y de Giovanni Ansani, quien fuera profesor de su padre y uno de los últimos discípulos de Porpora.

Desde 1825, Manuel Patricio García, formaba parte de la compañía de ópera de su padre, con la que debutó en Nueva York, interpretando el papel de Figaro en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. En 1829 debutaba en el Théâtre des Italiens cantando nuevamente

[195] Emilio Casares, "Claves para una lectura de la creación operística del compositor sevillano Manuel del Pópulo García", p. 43.

[196] Sobre Manuel Patricio García, véase James Radomski, "García, Manuel Patricio", *DMEH*, vol. 5, pp. 393-395; April Fitzlyon y James Radomski, "García (2). Manuel (Patricio Rodríguez) García (ii)", *Grove Music Online*; April Fitzlyon, "García, Manuel (Patricio Rodríguez)", *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1997), p. 345; Antonio García Tapia, *Manuel García, su influencia en la laringología y en el arte del canto* (Madrid: Imprenta y Librería Nicolás Moya, 1905); Malcolm Sterling Mackinlay, *García the Centenarian and his Times* (Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1908); y Andrés Moreno Mengíbar, *Los García: Una familia para el canto* (Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2018).

[197] Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, p. 256.

el papel de Figaro junto a su hermana María como Rosina. Los críticos reconocieron la musicalidad de Manuel, aunque se lamentaban de su falta de presencia escénica; además difícilmente aguantaba la comparación ni con su padre ni con su hermana María, que se convertiría en la cantante más importante de Europa[198]. El propio Fétis escribió sobre él: "No sabe en qué pie ponerse. Le aconsejamos a este joven, que es interesante en otros aspectos, seguir otra carrera"[199]. Abandona entonces, más liberado que frustrado, la carrera artística dedicándose desde ese momento a la enseñanza del canto y a la investigación sobre la fisiología de la voz. En 1855 será la primera persona capaz de verse sus propias cuerdas vocales considerándole desde entonces como el padre del laringoscopio. García fue profesor del Conservatorio de París entre 1847 y 1850, a la vez que ejerció la docencia de forma privada, siendo maestro de muchos de los grandes cantantes de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

Figura 1. 16. Manuel Patricio García a la edad de 100 años. Retrato de John Singer. El original se encuentra en el Duke's Hall de la Royal Academy of Music (Londres).



5.3.5.- Jean-Frédéric Waldeck

El susodicho Waldek, del que no figura ningún otro dato más en la prensa de la época, se trataría en realidad de Jean-Frédéric Waldeck (1766-1875), anticuario, cartógrafo, artista, explorador y eventual cantante francés. Entre febrero de 1826 y marzo de 1832, Waldeck residió en la capital de la República mexicana donde se dedicó fundamentalmente a

[198] Sobre María Marlibrán, véase Howard Bushnell, *Maria Malibran: A Biography of the Singer* (University Park and London: The Penssylvania State University Press, 1979); y April Fitzlyon, *Maria Malibran, Diva of the Romantic Age* (London: Souvenir Press, 1987).

[199] *La Revue Musicale*, IV, 1828.

buscar trabajos que le permitieran conseguir un sustento y le supusieran una oportunidad para lograr alcanzar sus elevadas expectativas culturales[200]. Entre estas actividades se incluyen su participación en el montaje de óperas, ya fuese como autor de los decorados o incluso como cantante[201]. Al parecer se le ofreció también el diseño de un nuevo teatro de ópera, aunque finalmente este proyecto no llegó a realizarse.

Figura 1. 17. Jean-Frédéric Waldeck en 1873.



Según Esther Pasztory, la fascinación de Waldeck por el teatro (interés palpable en su obra pictórica) se remonta a sus años en Londres, momento en el que conoce a Manuel García. Pasztory asegura que García en este momento (1823-1825) ya tenía en mente viajar a México y formar una compañía allí y persuade a Waldeck para que se una a él. El motivo del interés de García en Waldeck sería, siempre según Pasztory, no solo su voz de bajo, sino también sus cualidades artísticas al haber sido el autor de las decoraciones para las óperas de Rossini en las que García participaba[202]. Waldeck acabará viajando a México en marzo de 1825 contratado, en principio, como mecánico de una

[200] Pablo Diener, "Jean-Frédéric Waldeck y sus invenciones de Palenque", *Historia Mexicana*, vol LXVII, nº 2, octubre-diciembre, 2017, pp.859-905.

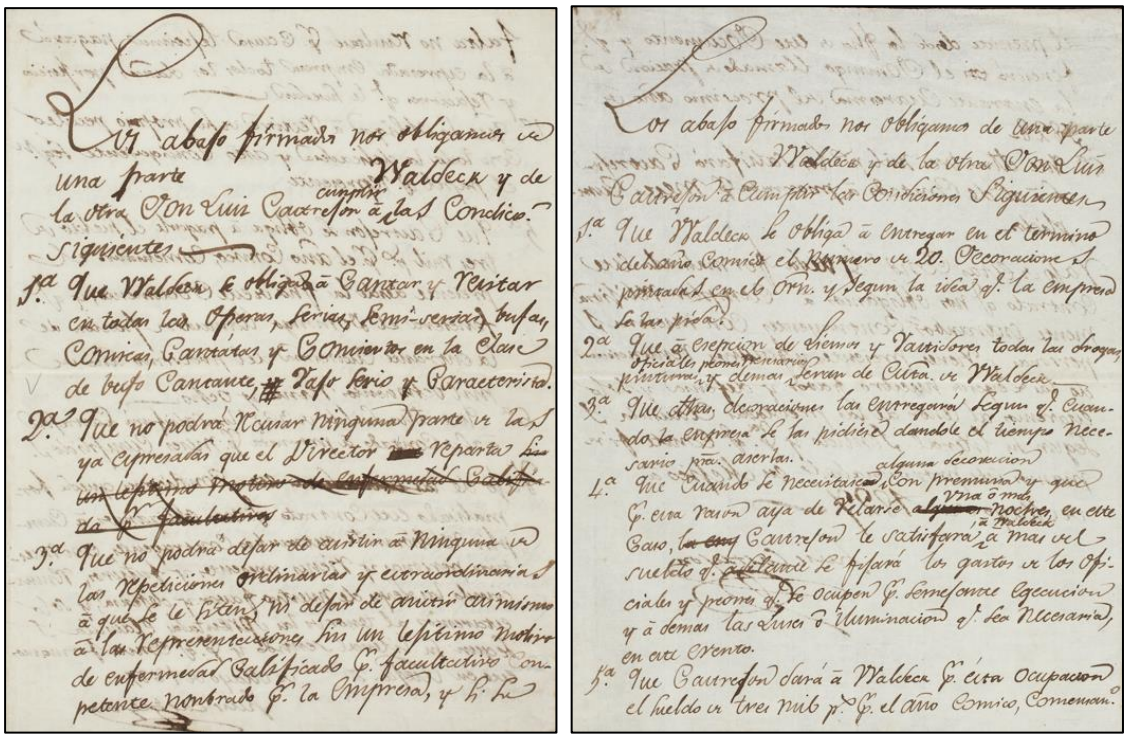
[201] *Ibidem* p, 871.

[202] Esther Pasztory, *Jean-Frédéric Waldeck. Artist of Exotic Mexico*, p. 21.

empresa minera[203] y permaneciendo allí varios años en los que investigará sobre el pasado de México[204]. También dejará algunos escritos sobre música mexicana y descripciones de instrumentos musicales como la malimba[205].

La localización y transcripción inédita (*vid*. apéndice 2) de unos contratos que forman parte del legado de Jean-Frédéric Waldeck y que se conservan en la Newberry Library, confirma que estuvo contratado desde mayo de 1827 como cantante y autor de los decorados al servicio de la empresa de Castrejón (*vid*. figura 1.18). Aunque estos contratos no aparecen firmados, sabemos por sus diarios que lo hizo el día 5 de mayo en casa de Manuel García (*vid*. apéndice 3).

Figura 1. 18. Primeras páginas de los contratos como cantante y autor de los decorados entre Castrejón y Waldeck. Imágenes cortesía de la Newberry Library.



[203] El diario del artista viajero Jean-Frédéric Waldeck, 1825-1837", *Anuario de Historia de América Latina*, 47 (2010), pp. 105-125, p. 105.

[204] Véase al respecto Claude-François Baudez, *Jean-Frédéric Waldeck, peintre. Le premier explorateur des ruines mayas* (París: Hazan, 1993).

[205] En la Ayer's Collection de la Newberry Library se conservan varios manuscritos escritos por Waldeck con temática musical. Véase *La Malimba: Description of a musical instrument used by Yucatan Indians before Conquest* (Ms. 1268, fl. 45 y fl. 46). Así mismo en la British Library existen varios documentos sobre la relación de Waldeck con la ópera antes de viajar a México (véanse los documentos con signaturas Add Ms. 41865 y Add Ms. 73163-73164).

El hallazgo de estos documentos viene a confirmar que el Waldek al que se refieren las crónicas del estreno de *Abufar* no puede ser otro que Jean-Frédéric Waldeck. Incluso podemos asegurar, basándonos en estos contratos y en sus diarios, que fue también el autor de los decorados utilizados en la representación. Sorprende, no obstante, que Waldeck, un cantante más o menos amateur[206] de 60 años, fuese capaz de convencer al exigente Manuel García para compartir escenario con él en *Il barbiere*[207], *Otello* y *Abufar*.

Sobre la orquesta y coro

En cuanto a la orquesta y coro que participaron en el estreno, no tenemos ninguna referencia exacta en las crónicas de la época. En una nota de 1831 publicada en *El Sol* se citan los miembros de la compañía "Cómico-Trágica" que sería la del Teatro Principal, aunque es posible que algunos de estos músicos también tocasen en el Provisional[208]. Sin embargo, años después, se refirió a los músicos con los que trabajó en su compañía del Teatro de los Gallos en los siguientes términos: "Mi grupo en México podría, sin ninguna duda, presentarlo ante el público parisino, sin ninguna clase de desmerecimiento"[209]. Sí conocemos el nombre del maestro repetidor que trabajaba en ese momento en el teatro, un tal señor Serrano, gracias a los diarios de Waldeck (*vid*. apéndice 3, 21-VI-1827).

5.4.- Análisis de la vocalidad

El primer paso para poder analizar la vocalidad de la ópera *Abufar* es conocer los personajes, tesituras y números musicales en los que participan tal y como se recoge en la siguiente tabla.
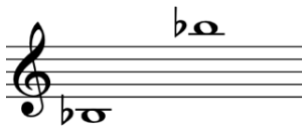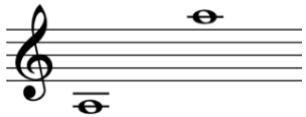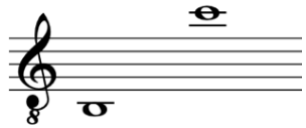
[206] En sus diarios, sin embargo, no hay nada que indique que cantar fuese una actividad nueva para él.
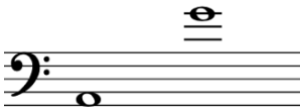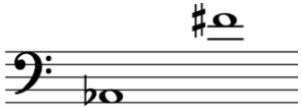
[207] Las crónicas de la época recogen erróneamente que interpretó el papel de Figaro cuando en realidad lo hizo en el de Don Basilio en *Il barbiere*.

[208] *El Sol*, 15-VI-1831.

[209] Paulin Richard, "Notes biographiques sur Manuel García" en *La revue musicale*, vol. 12 (1832), pp. 171-174, p. 174 citado en Radomski, *Manuel García*, p. 246.

Tabla 5. Personajes, intérpretes, extensión y números en los que participan.

PERSONAJE	INTÉRPRETE	EXTENSIÓN	NÚMEROS MUSICALES	
			ACTO 1º	ACTO 2º
Odeide (soprano)	Rita González de Santa Marta		- Introducción: "Occhio del ciel ed anima…" - [nº 2] Cuarteto: "Oh! Di perenni lagrime crudo e fatale oggetto…" - [nº 3] Duetto: "Deh! Parla… che brami?" - [nº 10] Finale I: "Dolce qual'aura placida"	- [nº 13] Aria: "Ah! Se son io colpevole…" - [nº 15] Quinteto: "Traditor che tenti mai…" - [nº 19] Finale II: "Fermati ed ascoltate!"
Salema (mezzosoprano)	Joaquina Briones		- Introducción: "Occhio del ciel ed anima…" - [nº 2] Cuarteto: "Oh! Di perenni lagrime crudo e fatale oggetto…" - [nº 8] Aria: "O madre! Io dirò!" - [nº 9] Duetto: "Cercai nell'Asia intera…" - [nº 10] Finale I: "Dolce qual'aura placida"	- [nº 15] Quinteto: "Traditor che tenti mai…" - [nº 16] Aria: "Tu non sai quante lagrime io sparsi…" - [nº 18] Duetto: "Se di te pietosa sei…" - [nº 19] Finale II: "Fermati ed ascoltate!"
Faran (tenor)	Manuel García		- [nº 6] Aria: "Cari oggetti, a voi vicino…" - [nº 7] Duetto: "Sai che in duol…" - [nº 9] Duetto: "Cercai nell'Asia intera…" - [nº 10] Finale I: "Dolce qual'aura placida"	- [nº 14] Duetto: "La tua man mi acosta al seno…" - [nº 15] Quinteto: "Traditor che tenti mai…"

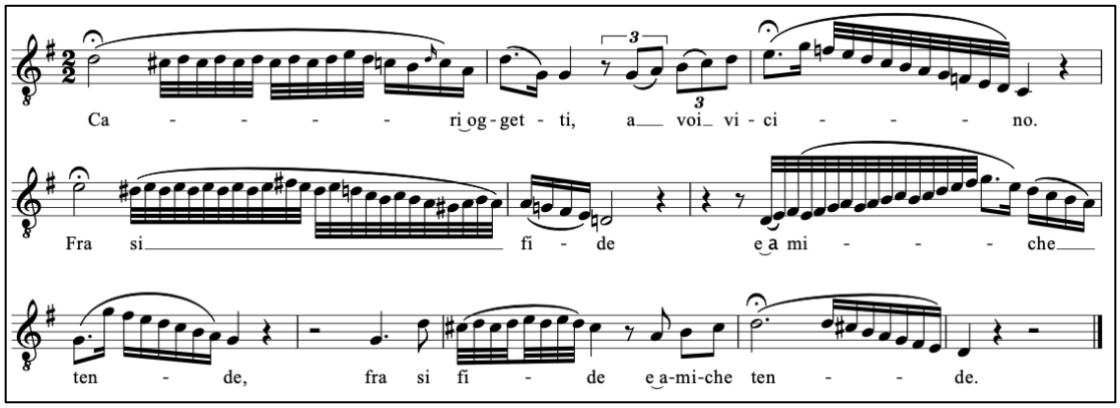
				- [nº 17] Aria: “Caro oggetto, un tuo sospiro…” - [nº 18] Duetto: “Se di te pietosa sei…” - [nº 19] Finale II: “Fermati ed ascoltate!”
Farasmino (barítono)	Manuel Patricio García		- Introducción: “Occhio del ciel ed anima…” - [nº 2] Cuarteto: “Oh! Di perenni lagrime crudo e fatale oggetto…” - [nº 3] Duetto: “Deh! Parla… che brami?” - [nº 10] Finale I: “Dolce qual’aura placida”	- [nº 14] Duetto: “La tua man mi acosta al seno…” - [nº 15] Quinteto: “Traditor che tenti mai…” - [nº 19] Finale II: “Fermati ed ascoltate!”
Abufar (bajo)	Jean-Frédéric Waldeck		- Introducción: “Occhio del ed anima…” - [nº 2] Cuarteto: “Oh! Di perenni lagrime crudo e fatale oggetto…” - [nº 7] Duetto: “Sai che in duol…” - [nº 10] Finale I: “Dolce qual’aura placida”	- [nº 12] Aria: “Giuro, o sol per l’eterno tuo lume…” - [nº 15] Quinteto: “Traditor che tenti mai…” - [nº 19] Finale II: “Fermati ed ascoltate!”

Un vistazo rápido a la tabla anterior nos permite comprobar que, en realidad, los protagonistas de la ópera son Salema, con un aria y un dúo en cada acto además de participar en diversos números grupales; y, sobre todo, Faran, con un aria y dos dúos en cada acto, además de participar en diversos números grupales. En el otro extremo estarían Abufar y Odeide, que cantan un dúo y un aria cada uno y Farasmino que, al margen de un par de dúos junto a Odeide y Faran, solo participa en números grupales y apenas participa en el segundo acto.

Desde el punto de vista dramático, los personajes de *Abufar* están situados en dos niveles, siguiendo, de algún modo, los planos diferenciados típicos de la ópera italiana de principios del XIX. En un primer nivel tenemos las parejas formadas por Odeide, hija de Abufar, que acabará casándose con Farasmino, prisionero de su padre; y la formada por Salema, hija adoptiva de Abufar y Faran, hijo de este. En un segundo nivel estaría a Abufar, una figura sabia, regia y paternal, que lidera a la tribu de Samael y que es el verdadero nexo de unión de toda la trama.

Desconocemos con exactitud cuál fue el reparto de los diversos roles en la noche del estreno entre los miembros de la compañía, más allá de conocer los nombres de los que participaron en él (*vid*. apartado 5.3). No obstante, analizando los perfiles vocales, así como la información que conocemos sobre los cantantes, hemos propuesto una posible distribución de los mismos.

Figura 1. 19. Manuel García, *Abufar*, nº 6 "Cari oggetti", cc. 642-652.



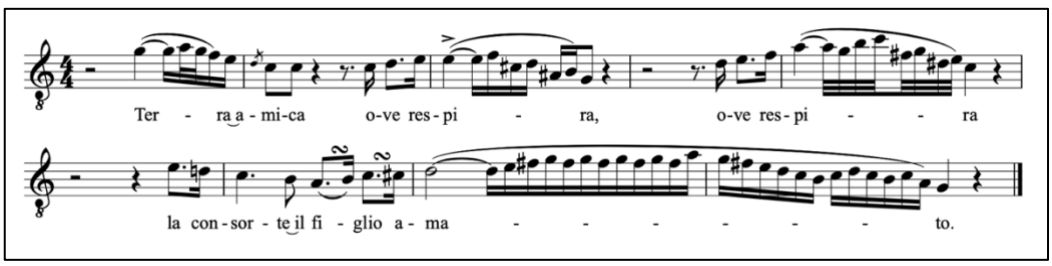
De este modo, el papel de Odeide, que sería el de una soprano, pensamos que habría sido interpretado por Rita González de Santa Marta. Para ello nos hemos basado en las características vocales de los papeles que sabemos que interpretó desde su llegada a México; Salema, un rol más cercano a las características vocales de una mezzosoprano, probablemente fuese interpretado por Joaquina Briones; Faran es un rol típico de tenor,

con un amplio registro vocal que coincidiría con las características vocales de Manuel García padre; Farasmino tiene las características de un barítono y, su menor participación en la ópera, encajaría bien con la posibilidad de que fuese Manuel Patricio García el que lo interpretase; y, por último, Abufar, un bajo, se ajustaría probablemente con las características vocales de "bufo cantante, bajo serio y característico" por las que Waldeck fue contratado según se indican en el documento que hemos analizado anteriormente.

Vocalmente se trata de una obra claramente belcantista, donde lo primordial es el lucimiento vocal de todos los personajes. En algunos pasajes se observa incluso ese excesivo ornato vocal que en ocasiones se le achacó[210]. Sirva de ejemplo de esta exacerbada vocalidad, la figura 1.19 donde se aprecia la profusión de trinos y escalas que escribe García y que corresponde a la entrada de Faran (nº 6, "Cari oggetti")

Como se observa en el fragmento anterior, la intención de García es construir un personaje, el de Faran, a la altura de sus cualidades vocales. En él predomina el estilo florido tan característico de García y Rossini en el que imperan todo tipo de adornos y floriturras para el lucimiento del cantante. Aunque en algunos fragmentos deja tal vez lugar a la improvisación del intérprete (pensemos por ejemplo en la utilidad de los calderones existentes en los compases 642, 644, 645 y 652), en general, García, como ya hiciera Rossini, escribe exactamente el tipo de coloratura que desea que ejecute el intérprete. Sirva como ejemplo este fragmento del comienzo del aria "Terra amica" de *Zelmira* de Rossini que fue compuesta para el tenor italiano Giovanni David (*vid*. figura 1.22). Sin embargo, el virtuosismo de García se construye sobre todo sobre el registro medio, sin abusar excesivamente del agudo (lo cual no quita que, a lo largo de la ópera, se alcance en diversos momentos el do sobreagudo), y siempre abordado por grados conjuntos.

Figura 1. 20. Gioachino Rossini, *Zelmira*, comienzo del aria "Terra amica".



[210] Por ejemplo, Suard escribía en *La Gazette Nationale* el 3-IV-1808: "es necesario que [Manuel García] renuncie a los aplausos o al abuso de una técnica que ya está empezando a perder seguidores. Aunque es, en ocasiones brillante, le falta naturalidad, expresión y verosimilitud". Citado en Radomski, *Manuel García*, p. 105.

CAPÍTULO 2.- EDICIÓN CRÍTICA DE LA ÓPERA *ABUFAR, OSSIA LA FAMIGLIA ARABA* DE MANUEL GARCÍA

El teatro representa las tiendas esparcidas de la tribu de Samael: en el fondo hay un altar doméstico. A los lados se verán algunos pozos al nivel del piso, cubiertos con grandes piedras. Dos palmas que enlazan sus ramas. A lo léjos los sepulcros de la tribu i el horizonte que se confunde con la arena.

- José María Heredia[211]

1.- Notas de edición

- Los nombres de los personajes aparecen cambiados con respecto al manuscrito de Felice Romani. "Odeyde" en García es "Odeide" en Romani y "Salima" es "Salema" en el original. Optamos por mantener los nombres originales
- Se realizan las partes que el compositor indique "Col" o "basso", fundamentalmente en violas, fagots y trombones.
- Se han sustituidos todos los cambios de instrumentos en clarinetes, trompas y trompetas por instrumentos actuales.
- Se cambian las claves para adecuarlas al uso actual.
- Se realizan las indicaciones "Come sopra".
- Se escribirán juntas las partes de violonchelo y contrabajo siempre que la primera no tenga una parte individual.
- Cuando García escriba el texto en una voz y no en las demás lo escribiremos en todas.
- Realizaremos siempre las indicaciones que aparezcan en la partitura de a la octava.
- Se ha procurado corregir la gramática italiana según las normas actuales.
- Realizamos todas las indicaciones de "8ª alta", "col violini", "col flauti" y similares, aunque no se indiquen en estas notas.
- En general, cuando García indique dinámicas solo en uno o dos instrumentos, las añadiremos al resto.

[211] José María Heredia, *Abufar o la familia árabe*, en *Obras poéticas de José María Heredia*, vol. II (Nueva York: Imprenta y librería de N. Ponce de León, 1875).

1.1.- ACTO I

Compás 3:

- Añadimos un ♭ en el trino de violines, violas, chelos y contrabajos.
- Sustituimos las dos blancas ligadas de clarinetes y fagots por una redonda.
- Añadimos una ligadura de duración en fagots que añadimos por coherencia con clarinetes.

Compás 4:

- Falta ligadura de duración en clarinetes que añadimos por coherencia con fagots.
- Añadimos un ♮ de precaución en violines.

Compás 6:

- Trombones: Añadimos un ***p*** por coherencia con las entradas de los demás instrumentos y una indicación de "a2".
- Violines y otros: Aparece un símbolo debajo de cada nota que puede ser tanto un acento como un *diminuendo*. Hemos optado por la primera opción en la transcripción. Esto aparece constantemente hasta el compás 26.

Figura 2. 1. García, *Abufar*, acto I. Violines I, c. 6.



Compás 8:

- Violas: Decidimos mantener la figuración de los demás instrumentos de blanca y dos negras, aunque se repita la nota. Aparece un borrón en el manuscrito.
- Clarinetes: Añadimos un ♮ de precaución en el do.
- Trompetas: Añadimos ligaduras de expresión.
- Violonchelos y contrabajos: Añadimos un ♮ de precaución en el do.

Compás 9:

- Desarrollamos la figuración de las violas.

Compás 13

- Clarinetes: Decidimos poner un mi♭ por coherencia con la repetición del compás 22 y por sentido armónico.

Compás 15:

- Trombones: Duplicamos la melodía de fagots.

Compás 16:

- Trombones: Duplicamos la melodía de fagots.
- Trompas: En el manuscrito se observa un garabato como si el compositor hubiese indicado que dobla algún instrumento. Sin embargo, en el compás 7 cuya música es idéntica, no aparece dicho garabato. Optamos por dejar en blanco ese compás.

Compás 17:

- Clarinetes: Escribimos un ♮ de precaución en el la.

Compás 18:

- Fagots, trombones, violonchelos y contrabajos: Escribimos un do♮ de precaución.
- Violines, flautas, clarinetes, Salema y Odeide: Aparece un pequeño símbolo que no se distingue con claridad. Puede ser un mordente, grupeto o trino. Nos decantamos por este último en la edición. Repetimos la misma solución en el compás 27, 29 y 31, donde también aparece en violines II, incorporando el mordente también en el compás 18.

Figura 2. 2. García, *Abufar*, acto I. Violines et al. c. 18.



Compás 22:

- Violonchelos y contrabajos: Mantenemos la ligadura de expresión de la primera aparición del motivo.

Compás 27:

- Clarinete 2: Añadimos un silencio.

Compás 31:

- Trompetas: Incluimos indicación de “a2”

Compás 28:

- Trombones y fagots: Realizamos la duplicación con los violonchelos.

Compás 32:

- Trompas: Añadimos la indicación de "a2".
- Coro: Realizamos la indicación "*colle parti*".
- Clarinete 2: Observamos una nota que parece ser una redonda y así lo realizamos.

Compás 34:

- Farasmino: Escribimos un ♮ de precaución en el mi.
- Abufar: Escribimos un ♮ de precaución en el fa.
- Violas: Escribimos un ♮ en el re y el mi de precaución.
- Bajos, violonchelos, contrabajos, fagots y trombones: Escribimos un ♮ de precaución en el fa.

Compás 35:

- Timbales: Desarrollamos todo el compás.
- Flautas: Escribimos un ♮ de precaución en el si.
- Trompas y trompetas: Realizamos todo el compás.

Compás 36:

- Violines II: Añadimos un arco siguiendo el modelo del violines I.

Compás 37:

- Violines: Realizamos todo el compás.

Compás 40:

- Fagots: Duplicamos la melodía para el fagot 2.

Compás 41:

- Flautas, clarinetes: Por coherencia con el resto de instrumentos añadimos un ***f***.

Compás 42:

- Violines II: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 43:

- Tutti: Escribo ***p*** por coherencia con las anteriores apariciones del motivo.
- Violines: Añadimos un ♮ de precaución en el sol.

Compás 44:

- Violonchelos y contrabajos: Repetimos las dos notas de adorno que hace la viola después del trino.

Compás 45:

- Violines: Escribimos ♮ de precaución en el si.

Compás 51

- Violines I: Añadimos un ♮ de precaución en el sol.
- Violines II: Añadimos un ♯ a la última corchea de sol.
- Violas: Añadimos un ***f*** por coherencia con los violonchelos y contrabajos.

Compás 53

- Violonchelos: Añadimos un ***p*** por coherencia con los contrabajos.

Compás 58:

- Violonchelos: Desarrollamos la parte siguiendo el modelo de contrabajos.
- Farasmino: La melodía parece estar escrita en clave de fa, pero no se ha producido ningún cambio en los compases anteriores. La reescribimos atendiendo a este posible cambio.

Compás 63:

- Clarinetes, violines I: Por coherencia armónica añadimos un ♯ al fa.

Compás 64:

- Contrabajos: Realizamos todo el compás siguiendo el modelo de los anteriores.

Compás 65:

- Violines: Añadimos un arco de expresión siguiendo el modelo del compás 63.

Compás 66:

- Fagots y violines II: Añadimos un ♮ al la por coherencia con Farasmino. Añadimos también una ligadura de expresión por coherencia con la aparición anterior del motivo.
- Violines: Añadimos una ligadura siguiendo el modelo anterior.

Compás 67:

- Clarinetes: Realizamos la indicación "*con violini*".

Compás 69:

- Clarinetes 2, violines II y Odeide: Añadimos un ♮ de precaución al sol.
- Trompas: Añadimos una indicación de "a2".

Compás 72:

- Clarinetes 2, violines II y Odeide: Añadimos un ♮ de precaución al sol.

Compás 73:

- Trombones: Realizamos la duplicación con contrabajos.
- Salema, Odeide y Farasmino: Añadimos un crescendo por coherencia con el resto de partes.

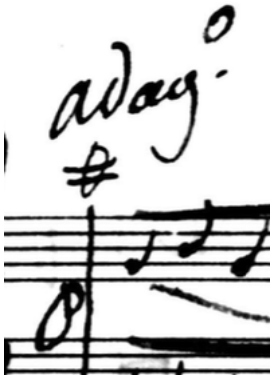
Compás 79:

- Trompas: Añadimos un ***f*** por coherencia con las cuerdas.
- Clarinetes, flautas y fagots: Añadimos un ***f*** por coherencia con las cuerdas.

Compás 80:

- Violonchelos: Realizamos la duplicación con los contrabajos.
- Cuerdas: Escribimos ***p*** tal y como aparece en los violines I.
- En este compás aparece un símbolo que probablemente delimita la parte orquestal que debe repetirse a partir del compás 92 cuando indica "*come sopra*".

Figura 2. 3. García, *Abufar*, acto I. Violines I, c. 80.



Compás 81:

- Trompa 2: Añadimos una ligadura de prolongación por coherencia con trompa 1.
- Flautas: Realizamos la indicación "*col clarinetti 8ª alta*".
- Flautas, clarinetes, fagots y trompas: Escribimos ***p*** como en las cuerdas el compás anterior.

Compás 87:

- Fagot 2: Escribimos la♭ por coherencia con el clarinete 2.

Compás 88:

- Violines II: Añadimos un ♯ al fa de precaución.
- Viola: Añadimos un ♭ al la de precaución.

Compás 89:

- Fagots: Añadimos un ♯ al fa y un ♭ al la de precaución.

Compás 90:

- Abufar: Añadimos un ♭ al si de precaución.

Compás 92:

- Tutti: Realizamos la indicación "*come sopra*".

Compás 94:

- Odeide: El texto del libreto impreso dice "*caldo amoroso affetto*". La versión de García "*cieco ed in sano affetto*". Optamos por mantener la versión del libreto.

Compás 101:

- Odeide: Añadimos un fa♮ y sol♭ por coherencia con la anterior aparición de la melodía en Abufar.

Compás 127:

- Clarinetes: Realizamos la indicación "*col fla*".

Compás 128:

- Farasmino: Realizamos el cambio de clave a la hora de transcribir siguiendo la indicación "*clave de tenor*".
- Abufar: El texto que escribe García es el mismo para las cuatro voces, siendo este una repetición anterior. Sin embargo, el texto de Abufar debería ser "*Sento che a mio dispetto/ Scordarti appien non so*" tal y como aparece anteriormente. Optamos por respetar el libreto original.
- Violonchelos y contrabajos: Añadimos la indicación "*arco*".
- Flautas: Añadimos la indicación "a2".
- Trompetas: Realizamos la indicación "*col corni*".
- Trombones y fagots: Realizamos la duplicación con contrabajos.

Compás 131:

- Violines II, violas, violonchelos y contrabajos: Añadimos el "*cresc*" que aparece en violines I.

Compás 132:

- Farasmino: La parte aparece ilegible. Decidimos repetir la del compás 129.

Compás 133:

- Contrabajos: Añadimos un do♭ por coherencia melódica.

Compás 135:

- Violines II: Desarrollamos la indicación "*8ª*" y añadimos el "*cresc*" de violines I.
- Violas: Añadimos el "*cresc*" de violines I.

Compás 140:

- Violonchelos y contrabajos: Puede que se deba ejecutar en pizzicato.
- Clarinetes: Añadimos un ***p*** siguiendo el modelo de violines I y contrabajos.
- Violines II y violas: Añadimos el ***p*** de violines I.

Compás 141:

- Flautas: Añadimos un ***p*** siguiendo el modelo de violines I y contrabajos.
- Clarinetes: Repetimos las ligaduras.

Compás 144:

- Violonchelos: Realizamos en adelante la indicación "*col bº 8ª*".

Compás 149:

- Cuerdas: Añadimos un ♮ de precaución en el fa.
- Salema, Odeide y Farasmino: Añadimos un ***f*** por coherencia con la parte instrumental.

Compás 151:

- Violines: La melodía escrita por García en las tres últimas corcheas es sol/la/si. Esto provoca una disonancia con la del resto de cuerdas. Optamos por dejar la de los violines que sigue el diseño melódico de Abufar.

Compás 153:

- Violines II: Seguimos la indicación "*col*".

Compás 160:

- Abufar: Añadimos un ***p***.

Compás 162:

- Clarinetes y fagots: Eliminamos el ***p*** por innecesario.

Compás 163:

- Clarinetes: Añadimos un ♮ al si por coherencia armónica.

Compás 164:

- Trompas: Compás ilegible. Proponemos una posible solución.

Compás 170:

- Se produce cambio de compás a 3/4 que no aparece escrito.

Compás 171:

- Violines y Piccolo: Desarrollamos las repeticiones de corcheas.
- Violines II, Violas, Violonchelos y Contrabajos: Añadimos un ***p*** como en piccolo y violines I.

Compás 178:

- Piccolo y violines I: Añadimos un acento como aparece posteriormente en el compás 186.

Compás 179:

- Solistas y coro: Añadimos un ***p***.

Compás 182:

- Trompetas y fagots: Añadimos un ***p***.

Compás 184:

- Aparece un "*segno*" que no reflejamos en la edición porque no afecta a ninguna repetición. Se trata de símbolos añadidos para García para delimitar las partes de la orquesta que se repiten.

Compás 187:

- Tutti: Realizamos la indicación "*Come Sopra*", que por coherencia armónica solo afecta a las cuerdas.
- Solistas: Aparece en García "al sen di padre" en lugar de "del padre" como en el libreto, que es la opción que decidimos mantener.
- Vuelve a aparecer el símbolo del compás 80. No lo reflejamos en la edición.

Compás 191:

- Aparece una doble barra que no reflejamos en la edición.

Compás 192:

- Vuelve a aparecer un "*segno*" que no reflejamos en la edición.

Compás 194:

- Clarinetes: Se produce un cambio a clave de sol que no parece reflejado.
- Piccolo y fagots: Añadimos ligaduras como en clarinetes.

Compás 203:

- Realizamos la indicación "*come sopra*", repitiendo todas las dinámicas añadidas.

Compás 215:

- Clarinetes: Realizamos la indicación "col flautino"
- Odeide: Realizamos la indicación "*col 1ª*".

Compás 216:

- Alti: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 224:

- Violines I: Añadimos un ♮ de precaución al do.

Compás 226:

- Odeide: Añadimos una nota a la octava para facilitar la resolución antes de la repetición.
- Viola: Realizamos la indicación "*col basso*".

Compás 231:

- Piccolo: Escribe un fa♮ pero debería ser fa♯.
- Trombones: Realizamos la indicación "*col basso*".

Compás 234

- Bajos: Alargamos la negra hasta una blanca como el resto de voces del coro.

Compás 237:

- Piccolo y clarinetes: Añadimos un ***ff*** por coherencia con el resto de instrumentos.

Compás 239:

- Timbales: Añadimos un ***ff***.

Compás 241:

- Violines II: Duplicamos violines I.

Compás 242:

- Trombones y fagots: Realizamos la indicación "*basso*".
- Odeide: Duplicamos la parte de Salema.

Compás 250:

- Violines II, violas, violonchelos, contrabajos, timbales, clarinetes, trompas: Realizamos la repetición de los compases.
- Piccolo: Realizamos la indicación "*col vno 1º 8ª bassa*".

Compás 256:

- Violines I: Añadimos un ♮ de precaución en el do.

Compás 257:

- Violines II: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 267:

- García indica un 2. En la transcripción elegimos compás de 2/2. También podría tratarse de una indicación de 4/4 que debe marcarse a 2. En adelante lo transcribiremos como un 2/2.

Compás 270:

- Contrabajos: Añadimos un acento que sí lleva en 285. Además, aparece una segunda voz que desdoblamos al violonchelo.
- Abufar: El texto en García es distinto al del libreto. La versión de Romani dice "*Tu sola, o figlia mia (ad Odeide), e tu Salema,/Ch'amo qual figlia; voi sole sarete/Fido sostegno all' età mia cadente…*" La versión de García aparece simplicada de este modo "*Voi sole, o figlie mie, voi rimanete fido sostegno all'età mia cadente…*".
- Violines II: Añadimos una ligadura como la que aparece en violines I.
- Violas: Añadimos el acento que falta y que sí lleva en 273.

Compás 274:

- Abufar: El texto de García dice "*A che t'involi d'e congiunti agli amplessi a che ti piaci del silenzio de' boschi e fra le mute tombe de padri, e le rovine antiche solitaria ti giri, ed inquieta?*" mientras que el original de Romani dice "*A che ti piaci Del silenzio de' boschi, e fra le mute Tombe de' nostri, e le rovine antiche Solitaria t'aggiri, ed inquieta?*".

Compás 278:

- Violines II: Desarrollamos la indicación "col".

Compás 282:

- Violines II y violas: Añadimos ***f*** como en violines I y contrabajos.

Compás 286:

- Salema: Compás prácticamente ilegible. Proponemos una posibilidad.

Figura 2. 4. García, *Abufar*, acto I. Salema, c. 286.



- Salema: El texto en García es completamente distinto al que aparece en el libreto impreso: "*Esser non posso lieta. Avvide cori, o padre nati ai sospir… altro non posso io dirti. Sono ed irti i sentier della vita*".

Compás 289:

- Salema: Añadimos un ♭ al si en la apoyatura por coherencia armónica.

Compás 292:

- Salema: Sustituimos un silencio de negra por uno de corchea al final del compás.

Compás 294:

- Abufar: García omite la siguiente frase del texto original "*Tal tu non eri un di. Torna qual fosti, E pago mi vedra*".

Compás 295:

- Abufar: Para encajar el texto cambiamos el ritmo introduciendo una negra al principio del compás.

Compás 296:

- Contrabajos: Añadimos un ♮ de precaución al si.

Compás 298:

- Violines I: Aparece un ♭ en el sol que debe ser un error.
- Abufar: Para encajar el texto cambiamos el ritmo introduciendo una negra al principio del compás.

Compás 299:

- Abufar: Para encajar el texto cambiamos el ritmo introduciendo una negra al principio del compás.

Compás 302:

- Violas: Realizamos la indicación "*basso*".

Compás 308:

- Violines II y contrabajos: Añadimos una ligadura como en violines I y violas.

Compás 311:

- Contrabajos: Parece haber un error en la escritura, con un sol (blanca con puntillo) disonante con el resto de la armonía. Proponemos una posible solución.

Compás 320:

- Farasmino: Las últimas cuatro corcheas deberían ser semicorcheas y así lo transcribimos.

Compás 321:

- Contrabajos: Escribimos la nota que aparece omitida en el manuscrito.

Compás 342:

- Violas: Realizamos la indicación "*basso*".

Compás 357:

- Violines I y clarinetes: Añadimos un ***p*** por coherencia con el resto de instrumentos.

Compás 358:

- Violines II y violas: Realizamos el compás y los siguientes al completo.

Compás 359:

- Contrabajos: Realizamos el compás y los siguientes al completo.

Compás 378:

- Fagots y violines I: Añadimos un ***p*** por coherencia con el resto de instrumentos.

Compás 396:

- Fagots: Añadimos la ligadura como en los compases precedentes.

Compás 402:

- Violas y fagots: Realizamos la indicación "*basso*".

Compás 403:

- Violines I: Cambiamos el do por un si pues pensamos que se trata de una errata.

Compás 404:

- Violines II: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 405:

- Trompas: Añadimos una ligadura como el resto de instrumentos.

Compás 407:

- Clarinetes: Añadimos un ***p*** como en violines I.

Compás 413:

- Farasmino: Añadimos un fa♯ y un sol♯ que aparentemente faltan en la partitura original.

Compás 422:

- Tutti hasta el fin del dueto: Modificamos la melodía para que esté en mi mayor ante la falta de sostenidos en todo el fragmento.
- Flauta 2: Añadimos la misma ligadura de violines II.

Compás 439:

- Violines, Violas Añadimos un ***p*** como en contrabajos y trompas.
- Fagots: Añadimos un ***f*** como el resto de instrumentos.

Compás 441:

- Fagots: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.

Compás 444:

- Violas: Realizamos la indicación "*basso*".
- Clarinetes: Añadimos la misma ligadura que en el compás 464

Compás 445:

- Clarinetes: Añadimos la misma ligadura que en el compás 465.

Compás 458:

- Farasmino y Odeide: García escribe "*ed amor*" y en libreto aparece como "*e d'amor*". Mantenemos la versión de García pues pensamos que se adapta mejor a la línea melódica.

Compás 462:

- Farasmino: Añadimos la misma ligadura que aparece en el compás 470.
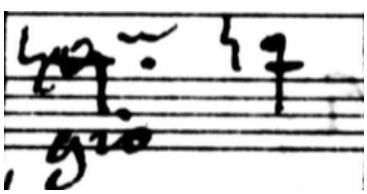
Compás 463:

- Hay una doble barra al principio del compás que vuelve a aparecer en el compás 481 que suponemos indica una repetición y así lo reflejamos en la transcripción.
- Violines II: Introducimos un ♮ por coherencia armónica al do.
- Violas: Introducimos un ♮ por coherencia armónica al sol.
- Flauta 1: Introducimos un ♮ por coherencia armónica al sol.

Compás 465:

- Contrabajos: Añadimos un ♮ al sol por coherencia armónico.
- Odeide: Aparece un símbolo que puede ser un mordente. Así lo reflejamos en la transcripción.

Figura 2. 5. García, *Abufar*, acto I. Odeide, c. 465.



Compás 474:

- Realizamos la indicación "*come sopra*".
- Flautas: Realizamos la indicación "*col clarinetti 8ª alta*".

Compás 476:

- Fagots: Añadimos un ***p*** por coherencia con el resto de instrumentos.

Compás 479:

- Flautas: En este compás se mantiene la indicación "*col clarinetti 8ª alta*". Sin embargo, en la primera aparición de Farasmino y Odeide en el compás 460, no hay ninguna parte para la flauta. Se mantiene la indicación de García, pero lo hacemos constar.

Compás 485:

- Contrabajos: Añadimos un ♮ al sol por coherencia armónica.
- Odeide y Farasmino: Las notas aparecen tachadas. Proponemos una opción basándonos en la parte de flautas y clarinetes.

Compás 486:

- Clarinetes: Añadimos un ♯ al re.
- Odeide: Añadimos un si♯.
- Farasmino: Añadimos un re♯.

Compás 487:

- Odeide: Añadimos un ♮ al re de precaución.

Compás 501:

- Fagots: Realizamos indicación "*basso*".
- Clarinetes: Realizamos indicación "*col fla 8ª*".

Compás 503:

- Flautas: Añadimos un ♮ al la de precaución.

Compás 504:

- Flauta 2: Añadimos un ♮ al la de precaución.

Compás 506:

- Flautas: Añadimos un ***p*** por coherencia con el resto de instrumentos.

Compás 511:

- Violines I: Añadimos un ♮ de precaución al re por coherencia armónica.
- Violines II: Añadimos un ♮ de precaución al si por coherencia armónica.

Compás 512:

- Violines II: Añadimos un ♮ al la de precaución.

Compás 517:

- Flautas: Realizamos la indicación "*col violino 1º*".

Compás 518:

- Trompas: Realizamos el compás completo.

Compás 525:

- Clarinetes: Realizamos la indicación "*8ª*".

Compás 526:

- Violines II: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 533:

- Salema: Adaptamos el ritmo introduciendo semicorcheas para poder ajustar el texto.

Compás 536:

- Salema: García escribe "*d'un*". En el libreto aparece "*di un*". Respetamos la versión de García.

Compás 538:

- Salema: Adaptamos el ritmo introduciendo semicorcheas para poder ajustar el texto.

Compás 543:

- Clarinetes: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.
- Flautas: Realizamos indicación "*con violini 1º e 2º*". Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.
- Coro: García omite uno de los "*Viva!*" que aparecen en el libreto original.

Compás 544:

- Coro: Desdoblamos las partes de Sopranos y Contraltos.

Compás 545:

- Fagots, clarinetes y trompas: Añadimos un *crescendo* como el resto de instrumentos.

Compás 546:

- Violines I: Añadimos un ♯ al la por coherencia armónica.
- Fagots, clarinetes y trompas: Añadimos un ***f*** como el resto de instrumentos.

Compás 555:

- Piccolo y fagots: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.

Compás 567:

- Clarinetes: Añadimos un ♮ al si por precaución.

Compás 568:

- Contraltos: Añadimos un ***f*** como los bajos.
- Piccolo: Realizamos indicación "*col violini 8ª alta*".
- Violines I: Añadimos un ♮ al si de precaución.

Compás 569:

- Sopranos: Añadimos un ***f*** como los Bajos
- fagots: Realizamos la indicación "col tromboni".

Compás 570:

- Tenores: Añadimos un ***f*** como los Bajos.
- Trombones, Trompetas, Trompas y Clarinetes: Añadimos un *crescendo* como las cuerdas.

Compás 571:

- Violines: Añadimos la ligadura como en los compases precedentes.

Compás 575:

- Violines II: Añadimos un ♯ al fa por coherencia armónica.
- Violas: Desarrollamos la indicación "*basso*".
- Faran: Hay un cambio de texto, "*Ah! Mie care*" por la versión de García "*Mie sorelle*".

Compás 577:

- Salema: Hay un cambio de texto "*Ah! Farano!*" por "*O[h!] Fratello[!]*".

Compás 583:

- Faran: Hay un cambio de texto en García "*quell'infocata arena*" por "*nell'infocata arena*". Mantenemos la original del libreto.

Compás 585:

- Faran: García omite "*quella via noiosa…*".

Compás 589:

- Violines I y flautas: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.
- Violines II: Añadimos un *dolce* como violines I.

- Violas y fagots: Realizamos la indicación "*basso*".

Compás 590:

- Trompas: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.

Compás 593:

- Clarinetes: Realizamos los compases doblando a las flautas a la octava.

Compás 594:

- Flautas: Añadimos la ligadura que aparece en violines I.

Compás 595:

- Violines II: Añadimos la ligadura que aparece en violines I.

Compás 596:

- Violines II y flautas: Añadimos la ligadura que aparece en violines I.

Compás 597:

- Violines II y flautas: Añadimos la ligadura que aparece en violines I.

Compás 598:

- Flautas: Añadimos un ♮ de precaución al do.

Compás 599:

- Contrabajos y bajos: Añadimos un ♮ de precaución al fa.
- Flautas: Añadimos un "a2".

Compás 600:

- Coro: García escribe "*patri*" en lugar de "*patrii*" como en el libreto.
- Flautas: Realizamos la indicación "*col violino 1º*".
- Clarinetes: Escribimos el mismo mordente que aparece en flautas y violines I y que aparece en el compás 616.

Compás 602:

- Violines I: Añadimos un ♮ de precaución al do.

Compás 603:

- Contrabajos y bajos: Añadimos un ♮ de precaución al fa.

Compás 606:

- Tenores: Añadimos un ***p*** como en bajos.

Compás 611:

- Flauta 1 y Clarinete 1: Añadimos un ♭ al si por precaución.

Compás 613:

- Clarinetes y trompas: Añadimos un ***f*** como el resto de instrumentos.

Compás 622:

- Flautas y clarinetes: Añadimos un "a2".

Compás 631:

- Ya no aparece en el manuscrito los *crescendi* y *diminuendi* de los compases anteriores. Puede ser una omisión deliberada o accidental. Lo dejamos tal cual aparece en el manuscrito.
- Flautas: No resuelven en el manuscrito como deberían y como sí lo hacen en el compás 653. Optamos por doblar a los fagots que venían doblando hasta ahora a las flautas.

Compás 638:

- Clarinetes: Añadimos un ♯ al fa por coherencia armónica.

Compás 643:

- Violines II, violas, contrabajos: Añadimos un "*col canto*" como violines I.
- Faran: Adaptamos el ritmo de las tres últimas corcheas a tresillos.

Compás 644:

- Desdoblamos fagots y trombones.
- Faran: añadimos un ♮ al fa por coherencia melódica.

Compás 645:

- Faran: Añadimos un ♯ al fa de precaución.

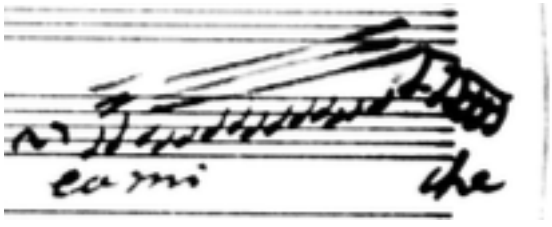
Compás 646:

- Faran: Añadimos ♮ de precaución en el sol y en el re

Compás 647:

- Faran: Aparece bastante emborronado el compás. Transcribimos una de las posibles opciones.

Figura 2. 6. García, *Abufar*, acto I. Faran, c. 647.



Compás 648:

- Faran: En el manuscrito aparece escrito la parte como fusas pero lo transcribimos en semicorcheas para poder encajarlo mejor en el compás.

Compás 649:

- Faran: Falta una nota para la palabra "*fra*". Parece que podría ser un re.

Compás 659:

- Faran: García escribe "*mi ascende*". Mantenemos el original del libreto.

Compás 691:

- Clarinetes: Añadimos un "*solo*" como en flauta.
- Fagots: Compás prácticamente ilegible. Proponemos una solución.

Compás 693:

- Violines I: Compás prácticamente ilegible. Proponemos una posible solución.

Compás 710:

- Cuerdas: El ritmo está incorrecto. García escribe 3 corcheas y 3 fusas por lo que falta una fusa para completar el compás. Optamos por escribir un tresillo de semicorcheas.

Compás 751:

- Fagots: Transportamos una octava las últimas dos semicorcheas del compás para que, melódicamente, concuerden mejor con lo que aparece escrito a partir de entonces en el manuscrito.
- Violines II: Siguiendo la indicación, doblamos a violines I.

Compás 754:

- Hay una línea vocal que, aunque carece de nombre, pensamos que debe tratarse de Farasmino por el contexto argumental.
- García cambia "*Si, potrai*" por "*ah, potrai*". Mantenemos la versión original.
- Violines II y fagots: Añadimos un ♮ al la de precaución.
- Trompetas: Realizamos la indicación "*col corni*". No indica el tipo de trompeta que es, pero pensamos que se trata de una trompeta en sol.
- Clarinetes: Realizamos la indicación "*col fla 8ª*"

Compás 774:

- A partir de aquí faltan los picados del coro y de los solistas. Seguimos escribiéndolos.

Compás 814:

- Faran: García escribe "*Grato, o sorelle*". Mantenemos la opción de García frente a la del libreto ("*Grato, o mie care*").

Compás 821:

- Violines II: Añadimos un ♯ al fa por coherencia armónica.

Compás 823:

- Cuerdas: Aparece una ligadura que carece de sentido al empezar el siguiente compás en silencio.

Compás 837:

- Faran: Falta un silencio de corchea que añadimos.

Compás 842:

- Violines II: Añadimos el ♭ que falta al si.

Compás 844:

- Violas y contrabajos: Añadimos el ♭ que falta al si por coherencia melódica con la siguiente aparición de Abufar.

Compás 860:

- Violas: Añadimos un ♭ al si.

Compás 864:

- Faran: García añade tres puntos suspensivos mientras que en el libreto original aparece un guión. Mantenemos la versión de García.

Compás 870:

- Faran: Añadimos un ♮ al si de precaución.

Compás 871:

- Faran: Añadimos un ♮ de precaución al do. Aparece además un si♮ que carece de sentido.

Compás 878:

- Cuerdas: Aparece un silencio de corchea con puntillo que es un error. Lo transcribimos como silencio normal.
- Abufar: García lo escribe con interrogación mientras que en el libreto aparece con exclamación. Mantenemos esta versión.

Compás 884:

- Violas: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.

Compás 890:

- Trompas: La indicación es "*in elafa*". Indicamos cambiamos a trompas en mi♭. Añadimos un ***f*** como el resto de instrumentos.
- Fagot y Trombones: Aparecen unidos en un solo sistema, pero lo desdoblamos.

Compás 892:

- Faran y violines I: Añadimos un ♭ al si de precaución.
- Violas: Añadimos un ♭ de precaución al mi.

Compás 896:

- Contrabajos: Añadimos un ♭ de precaución al mi.
- Fagots: Cambiamos la resolución a re por una resolución a fa como los Contrabajos. Realizamos la indicación "*basso*".

Compás 897:

- Violines I: Mantenemos los picados como en los compases precedentes. Copiamos el acento y la ligadura de violines II.
- Violines II, violas y contrabajos: Añadimos un ***p*** como violines I.

Compás 901:

- Abufar: García omite "*io*".

Compás 907:

- Faran: García añade una interrogación que añadimos nosotros también.

Compás 909:

- Violines I y contrabajos: Añadimos un ♭ de precaución al mi.

Compás 915:

- Violines: Añadimos un la♭ y un sol♭ por coherencia melódica.
- Violas: Añadimos un ♭ al la por coherencia armónica.

Compás 918:

- Farasmino: García omite "*io*". Respetamos la versión de García

Compás 920:

- Violines II y violas: Añadimos un ***p*** como el resto de cuerdas.

Compás 921:

- Farasmino: Añadimos un ♭ al la por coherencia melódica.

Compás 922:

- Violines: Repetimos los picados del compás 908.

Compás 924:

- Contrabajos: hay un silencio de negra que en realidad debería ser de corchea.

Compás 930:

- Faran: García cambia "*furor*" por "*furore*". Respetamos esta versión.

Compás 933:

- Abufar: García escribe "*crudele*" en lugar de "*crudel*". Mantenemos la versión de García.

Compás 936:

- Violines II: Añadimos un ♮ al sol y un ♭ al si por precaución.

Compás 939:

- Clarinetes: Añadimos un ♭ al la por coherencia armónica.

Compás 942:

- Violines II: Añadimos un ***p*** como el resto de cuerdas.

Compás 944:

- Violas: Parece que el si es ♮ pero, armónicamente, funciona mejor si♭. Mantenemos el si♭ pero dejamos constancia de la posible alternativa.

Compás 945:

- Faran: Falta un silencio de corchea con puntillo como tiene el compás 959.
- Violines II: Añadimos una ligadura como en compás 961.
- Cuerdas: Hay una ligadura al final de compás que carece de sentido al empezar el siguiente compás en silencio.

Compás 947:

- Faran: Aparece escrito primero "*ragion*" y luego "*raggion*". Corregimos el texto.

Compás 948:

- Abufar: Falta un silencio de semicorchea que añadimos. García cambia el texto de "degno di me, di te" a "fido alla patria e a te". Mantenemos esta versión.

Compás 949:

- Faran: García cambia el texto por "*un raggio tuo brilli, un raggio tuo in me*". Mantenemos esta versión.

Compás 954.

- Trompas, trombones y fagots: Añadimos el ***f*** del resto de instrumentos.
- Contrabajos: Suprimimos el segundo ***ff*** por carecer de sentido.

Compás 957:

- Clarinetes: Añadimos la ligadura del resto de instrumentos.

Compás 958:

- Desdoblamos las indicaciones "*corni col trombe*" y "*tromboni col fagotti*". En el caso de las trompetas realizamos un cambio a trompeta en mi♭.

Compás 963:

- Violines II: Añadimos un mi♮ por coherencia melódica.

Compás 966:

- Violas: Añadimos un ♮ al sol de precaución.

Compás 975:

- Violines I: Aparece un ♭ en el mi. No lo añadimos pues es innecesario al existir ya en la armadura.

Compás 976:

- Faran: García escribe "*morire*" en lugar de "*morir*". Mantenemos la versión de García.
- Abufar: García escribe una nota. Parece un error al no llevar texto.

Compás 978:

- Contrabajos: La indicación "*pizzicato*" solo aparece en los contrabajos y no vuelve a aparecer la indicación "*arco*". Pensamos que en este número habrá pasajes que deberán ejecutarse con el arco y que, sin embargo, García deja a juicio de los intérpretes. Por ello indicaremos en aquellos lugares que consideremos oportuno el cambio a arco o pizzicato entre paréntesis.
- Pensamos por la escritura de este número que la indicación "*tromboni col fagotti*" y "*corni col trombe*" se limita al recitativo por lo que prescindimos de doblar las partes de estos instrumentos. Sin embargo, dejamos constancia de ambas posibilidades.

Compás 980:

- Violines II: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 985:

- Flautas y clarinetes: Añadimos un si♭ de precaución.

Compás 986:

- Violines I: Añadimos un si♭ de precaución.

Compás 996:

- Faran: García escribe "*lieto*" en lugar de "*libero*". Respetamos esta versión.

Compás 997:

- Faran: Añadimos un si♭ de precaución.

Compás 998:

- Trompas: Realizamos el desdoblamiento que García señala en el compás 958, escribiendo la parte de las trompetas.

Compás 999:

- Clarinetes: Realizamos la indicación "*col fla 8ª*".

Compás 1007:

- Violines I y Faran: Añadimos un la♮ de precaución.

Compás 1010:

- Trompas: Parece una blanca aparentemente borrada. Decidimos no escribirla en ese compás y sí en el siguiente que aparece más ennegrecida.

Compás 1011:

- Violines I y Faran: Añadimos un fa♮ de precaución.

Compás 1013:

- Contrabajos: Añadimos una indicación de "*arco*" entre paréntesis como posibilidad interpretativa.

Compás 1014:

- Clarinetes: Realizamos la indicación "*col fla 8ª*" aunque, probablemente, se trate en realidad de dos octavas.
- Aparece la línea de los fagots escritas y desdoblamos también trombones aunque, instrumentalmente, parece más bien que se trate solo de la parte de fagots.

Compás 1016:

- Faran y Abufar: Repetimos el texto, que aparece solo indicada con una raya.

Compás 1020:

- Violas y fagots: Falta la nota que añadimos por imitación del resto de cuerdas.

Compás 1022:

- Realizamos la indicación "*come sopra*". La repetición no es igual omitiendo cuatro compases correspondientes a Faran y que hemos de suprimir en la orquesta para que no se produzcan disonancias.

- Contrabajos: Añadimos una indicación de "*pizz*." entre paréntesis como posibilidad interpretativa.

Compás 1044:

- Violines II: La segunda nota debería ser un do en lugar de un re como flautas y clarinetes. Realizamos el cambio.

Compás 1049:

- Clarinetes: Escribimos la indicación "*col fla*" pero lo transcribimos una octava baja.

Compás 1057:

- Trompas y trompetas: Debería haberse producido un cambio a ambos instrumentos en si♭ atendiendo a lo escrito por García o se producirían disonancias. Realizamos el cambio.
- Contrabajos: Añadimos una indicación de "arco" entre paréntesis como posibilidad interpretativa.

Compás 1064:

- Flautas: Realizamos la indicación "*col vno. 1º*". Añadimos un "a2".

Compás 1065:

- Violines y flautas: Copiamos la *acciacatura* y la ligadura de los clarinetes.

Compás 1069:

- Contrabajos: Aunque aparece escrito un si♭ planteamos la posibilidad de que se trate de un error y en realidad sea un do.

Compás 1070:

- Violines I y clarinetes: Añadimos un si♭ de precaución.

Compás 1076:

- Violines II: Añadimos un la♮ de precaución.

Compás 1079:

- Trompas y Trompetas: Debería haberse producido un cambio a ambos instrumentos en mi♭ atendiendo a lo escrito por García o se producirían disonancias. Realizamos el cambio. Pensamos que además el sol que aparece escrito es una errata al ser muy disonante y debe tratarse en realidad de un fa. Escribimos esta opción.

Compás 1089:

- Violines II: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 1091:

- Violas: Añadimos un do♮ de precaución.

Compás 1095:

- Fagots: Copiamos las dinámicas de violines I.

Compás 1096:

- Violines I y fagots: La figuración rítmica no concuerda, siendo la de los fagots negra con puntillo y corchea y la de los violines corchea con doble puntillo y semicorchea. Corregimos la de los fagots para que coincidan ambas.

Compás 1098:

- Clarinetes: Atendiendo a una indicación posterior, debería ser flauta sola y así lo hacemos constar.

Compás 1102:

- Clarinetes: Copiamos la ligadura de violines I.

Compás 1103:

- Fagots: Por coherencia armónica debería haberse producido un cambio de clave a fa. Realizamos el cambio.

Compás 1104:

- Contrabajos: Se trata de una repetición de un compás en el que la primera nota es una corchea en lugar de negra. Corregimos por relación con el resto de instrumentos.

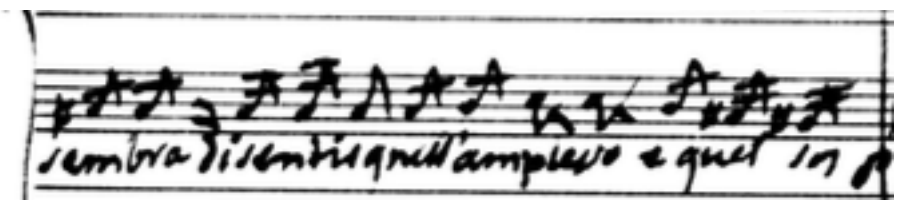
Compás 1106:

- Viola: Añadimos un ♯ al do por coherencia armónica.

Compás 1112:

- Salema: El ritmo está mal pues falta completar el valor de una negra. Para ello proponemos una posibilidad rítmica.

Figura 2. 7. García, *Abufar*, acto I. Salema, c. 1112.



Compás 1120:

- Salema: Reescribimos el ritmo porque no encaja en el compás.

Figura 2. 8. García, *Abufar*, acto I. Salema, c. 1120.



Compás 1121:

- Salema: García cambia el texto original "*L'amor vietato che ho sepolto in seno*" por "*l'orribil fiamma che ho sepolta in seno*". Mantenemos la versión de García y además tenemos que adaptar el ritmo del compás para que encaje el texto correctamente.

Figura 2. 9. García, *Abufar*, acto I. Salema, c. 1121.



Compás 1122:

- Salema: García escribe "*m'uccidi oh ciel*". Respetamos la versión del libreto.

Compás 1123:

- Violas: Falta la escritura de las violas. Duplicamos a los contrabajos.
- Violines II y violas: Añadimos el ***f*** de violines I y contrabajos.
- Salema: Añadimos un fa♯ por coherencia melódica. García, además, escribe "*inocente*" en lugar de "*ubbediente*". Respetamos la versión de García que se ajusta mejor al ritmo escrito.

Compás 1131:

- Contrabajos: Añadimos el ***p*** del resto de instrumentos.

Compás 1133:

- Salema: García escribe "*che alla materna tomba ogni giorno sol penso e su quel sasso humilmente prostrata. Piangerò… pregherò… l'ombra adorata*" en lugar

de "*Che alle tomba di lei/che qual madre mi fu, porto ogni giorno/Su quel sasso prostrata./Piangerò… pregherò… l'ombra beata*". Mantenemos la versión de García.

Compás 1135:

- El compás aparece separado entre las dos hojas del manuscrito por lo que García lo escribe en blancas. Nosotros lo escribimos en redondas.

Compás 1137:

- Cuerdas: Indicamos ***p*** (que aparece en contrabajos) y *dolce* (que aparece en Violines I).

Compás 1146:

- Añadimos el resto de acentos como en clarinetes.

Compás 1150:

- El ritmo del compás no aparece claro. García escribe más figuras de las permitidas en los tres tiempos del compás. Esto se ve claramente en el siguiente ejemplo.

Figura 2. 10. García, *Abufar*, acto I. Flautas, c. 1150.



Según este modelo nos sobraría una semicorchea. Realizamos una versión en la que se respeta lo más posible la intención del compositor. Estos compases son distintos a los de 1141 en los que la música, sin embargo, es la misma.

Compás 1152:

- Salema: García escribe "*pietade*" en lugar de "*pietate*". Respetamos la versión original del libreto.

Compás 1155:

- Salema: Añadimos el acento del compás 1154.

Compás 1160:

- Salema: García escribe "*d'un*". Respetamos su versión en lugar de "di un". Añadimos una ligadura como en el compás 1166.

Compás 1164:

- Salema: Añadimos una ligadura como en el compás 1166.

Compás 1168:

- Flautas: Falta una nota para concluir el dibujo melódico. La añadimos.

Compás 1170:

- Violines II: Añadimos un ♮ al si por coherencia armónica.

Compás 1172:

- Salema: Agregamos un ♮ al si por sentido melódico.

Compás 1174:

- Salema: Añadimos un ♮ al último si.

Compás 1176:

- Realizamos la indicación "*come sopra*".

Compás 1185:

- Cuerdas: Añadimos el ***fp*** de las anteriores ocasiones.

Compás 1190:

- Violines II: Realizamos la indicación "*8ª*".

Compás 1192:

- Violines II, violas, trompas: Añadimos un ***f*** como el resto de instrumentos.

Compás 1196:

- Clarinetes: Aparece la indicación "*tutti*" que usamos en lugar de escribir en dos voces.

Compás 1198:

- Salema, violines: Añadimos un do♮ de precaución.

Compás 1202:

- Violines II: añadimos un sol♮ de precaución.
- Flautas: Añadimos un sol como en el compás 1203.
- Clarinetes: Realizamos la indicación "*8ª col flauta*".

Compás 1213:

- Contrabajos: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.

Compás 1215:

- Violines I: Añadimos un si♭ por coherencia armónica.
- Violines II, violas y contrabajos.: Añadimos un *crescendo* como violines I.

Compás 1220:

- Salema: Añadimos un ♭ al si por coherencia armónica.

Compás 1224:

- Realizamos la indicación "*come sopra*".

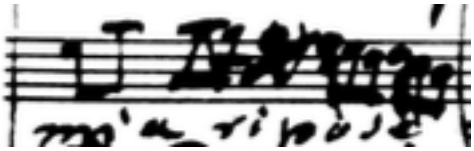
Compás 1235:

- Contrabajos: Añadimos un ***ff*** como el resto de cuerdas.

Compás 1236:

- Salema: El compás es prácticamente ilegible. Proponemos una posible transcripción.

Figura 2. 11. García, *Abufar*, acto I. Salema, c. 1236.



Compás 1237:

- Contrabajos: Añadimos un ***ff*** y un ***p*** como el resto de cuerdas.

Compás 1241:

- Salema: Añadimos la sílaba "*po*" que falta en la partitura.

Compás 1242:

- Salema: Añadimos un fa♮.

Compás 1243:

- Flautas: Realizamos indicación "*col violino 1º*".

Compás 1245:

- Violines II: Realizamos la indicación "*8ª*".

Compás 1247:

- Violines II y violas: Añadimos un re♮.

Compás 1249:

- Realizamos un cambio de tonalidad a do mayor para este nuevo número.

Compás 1266:

- Violines II: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 1267:

- Salema: García escribe "*oh*" en lugar de "*o*" como en el libreto. Mantenemos la versión de García.

Compás 1269:

- Violines II y contrabajos: Añadimos ***f*** como el resto de cuerdas.

Compás 1272:

- Violines I: Añadimos un re♯ por sentido melódico.
- Violas: Añadimos un do♯ como los contrabajos en 1269.

Compás 1297:

- Violas y contrabajos: Añadimos un ***f*** como el resto de las cuerdas.

Compás 1329:

- Clarinetes: García escribe "*Clarinete in la*" pero por la armadura que escribe se trata en realidad de un clarinete en do. Realizamos el cambio.
- Contrabajos: Añadimos un ***ff*** como el resto de instrumentos.

Compás 1330:

- Aparece una figura rítmica de tres fusas a la que le falta la indicación de tresillo.
- Violines II: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 1332:

- Contrabajos, fagots, trompas, clarinetes y trombones: Añadimos ***p*** como las cuerdas.

Compás 1333:

- Los calderones de la orquesta están mal puestos atendiendo a la colocación del de Faran, que aparece solo sobre la primera negra. Cambiamos el calderón de la orquesta.
- Flautas y clarinetes: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.

Compás 1339:

- Violas: Copiamos el arco de violines II.
- Violines II y violas: Añadimos un mi♮ de precaución.

Compás 1343:

- Violines II y Faran: Añadimos un mi♮ de precaución.

Compás 1346:

- Faran: Añadimos un ♮ al si de precaución.

Compás 1348:

- Faran: Añadimos un ♮ al si de precaución.

Compás 1349:

- Faran: La figuración aparece sin tresillos, pero debería serlo para que encajase.

Compás 1351:

- Fagots: Falta la primera parte del compás que, atendiendo a los contrabajos, añadimos.

Compás 1357:

- Violas, flautas, clarines, fagots, trombones, trompas, clarines y contrabajos: Añadimos el ***ff*** que aparece en los violines.

Compás 1358:

- Clarinetes: Realizamos la indicación "*8ª col fla*".

Compás 1359:

- Contrabajos: Subimos la ultima parte una octava para que encaje mejor con la melodía del compás siguiente.

Compás 1360:

- Fagots y trombones: Añadimos un ♯ al si por coherencia armónica.

Compás 1365:

- Fagot: La indicación de "*solo*" la entendemos como solo fagot sin trombones.

Compás 1369:

- Salema: García escribe "*Ma comio l'ho nel*". Respetamos la versión del libreto.

Compás 1379:

- Clarinetes: Realizamos la indicación "*8ª col*".

Compás 1381:

- Flautas: Realizamos la indicación "*con violini*".

Compás 1383:

- Violas: Parece estar escrito en clave de fa atendiendo a la armonía. Mantenemos la clave de do pero reescribimos el compás.

Compás 1384:

- Violas: Añadimos un ♯ al la por coherencia armónica.
- Fagots: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.

Compás 1385:

- Faran: García escribe "*Felice mia Sorella*" en lugar de la versión original "*Felicice, o mia Salema*". Mantenemos esta última versión.

Compás 1389:

- Violines I: Añadimos un re ♮ por coherencia con Salema.

Compás 1393:

- Cuerdas: Duplicamos el esquema de ***ff*** y *diminuendo* de los contrabajos. García solo escribe ***ff*** constantemente, por lo que no tiene sentido repetirlo si no tenía intención de que hubiese alguna otra dinámica en medio.

Compás 1400:

- Vientos: Añadimos un ***pp*** como el de las cuerdas en 1396.

Compás 1402:

- Trompas: Aparece la indicación "*soli*". Entendemos que se refiere a que solo interpretan esta sección las trompas. En cualquier caso, los clarines pueden duplicar la parte.
- Fagots: No aparece indicación de "*soli*" con referencia a los trombones. No obstante, puede que esta sección no deba llevar trombones.

Compás 1406:

- Añadimos ♮ de precaución en el mi.

Compás 1407:

- Violines I: Añadimos un segundo acento en el si
- Violines II: Repetimos los acentos de violines I.
- Clarinetes: Añadimos un ***p*** como en flautas

Compás 1408:

- Faran y Salema: García escribe "*quello che provo*" en lugar de "*quello ch'io provo*". Mantenemos la versión original del libreto.

Compás 1409:

- Salema y violines II: Añadimos ♮ de precaución en el mi.

Compás 1414:

- Salema y Faran: Aunque no aparece indicado como tal, el compás debe ser escrito con tresillos.

Compás 1415:

- Sustituimos la indicación "*al segno*" por barras de repetición que en el manuscrito aparecen escritas
- Violines: Copiamos los arcos que aparecen asignados a cada uno de los violines en el manuscrito.

Compás 1422:

- Flautas y clarinetes: Añadimos un ♮ al re como los violines I.

Compás 1424:

- Violines I: Al contrario que el resto de instrumentos, este compás aparece escrito corchea y silencio de semicorchea. Unificamos el criterio con el resto de cuerdas.

Compás 1426:

- Contrabajos: Añadimos un ***p*** como el resto de cuerdas.
- Salema: García escribe "*S'io t'amo*". Mantenemos la versión original del libreto.

Compás 1435:

- Violines II: Realizamos la indicación "*8ª*".

Compás 1436:

- Coro: García escribe "*Da voi sollecito chiedeva il genitor*" en lugar de "*Di voi sollecito/chiedendo va Abufa*r". Respetamos la versión de García.

Compás 1444:

- Faran y Salema: García no indica que se trate de estos personajes, pero, por el libreto, sabemos que se trata de ellos.
- García cambia el texto a "*Oh! Sorte! Io non parlai. Non mi comprese almeno*". Respetamos esta versión.
- García escribe en la parte de orquesta "*a placer*". La dejamos en blanco.

Compás 1448:

- Faran: Añadimos un ♮ al do por coherencia melódica con el compás 1447.

Compás 1449:

- Contrabajos: Añadimos un ***p*** como los violines I.

Compás 1450:

- Violines II y violas: Añadimos un ***p*** como los violines I

Compás 1453:

- Añadimos un ***p*** a todos los instrumentos como los violines.

- Violas: Copiamos los arcos del compás 1454.
- Clarinetes: Copiamos las ligaduras de las violas.
- Salema y Faran: García cambia el texto, uniendo los versos de ambos *a "Vieni serena irai. Voliam del padre in seno".*

Compás 1459:

- Faran y Salema: García escribe "*Non turbi il tuo dolor*" en lugar de "*Non turbi alcun dolor*". Respetamos la versión de García.

Compás 1461:

- Violines: Añadimos ♯ al la por coherencia melódica.

Compás 1464:

- Violonchelos: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.

Compás 1468:

- Realizamos la indicación "*come sopra*".
- Violines II y violas: Añadimos un si para terminar la melodía pues si no estaría cortada al comenzar el "*come sopra*" en compás en blanco.

Compás 1479:

- Clarinetes: Realizamos la indicación "*col fla 8ª*".

Compás 1483:

- Salema: Añadimos ♮ en el si y en la.

Compás 1498:

- Tutti: Añadimos ***ff*** a los vientos como aparece en las cuerdas.

Compás 1503:

- Tutti: Añadimos un ***ff*** como los Contrabajos.

Compás 1505:

- Violines II: Realizamos la indicación "*8ª*".

Compás 1508:

- Contrabajos: Debería ser un tresillo según los silencios que aparecen escritos. Así lo notamos.

Compás 1522:

- Trompetas: Realizamos la indicación "*col corni*".

Compás 1524:

- Realizamos la indicación "*come sopra*" y añadimos ***p*** a todos los instrumentos como los contrabajos.

Compás 1525:

- Bajos: Cambiamos la última negra por una corchea como los tenores.

Compás 1530:

- Tenores y bajos: Cambiamos la negra del original por una corchea como en sopranos y contraltos del compás 1539.

Compás 1532:

- Violas: Copiamos los arcos de violines II y añadimos el ***p*** de violines.

Compás 1533:

- Trompas: El compás es parcialmente ilegible y pensamos que la solución propuesta es la más probable.

Compás 1538:

- Trompetas: Realizamos la indicación "*col corni*".

Compás 1540:

- Violines II y Violas: Añadimos un ***p*** como fagots y violines I

Compás 1542:

- Violas: Añadimos un si♭ por coherencia armónica.

Compás 1546:

- Clarinetes: Realizamos la indicación "*col fla*".
- Trompetas: Realizamos indicación "*col corni*".

Compás 1549:

- Clarinetes: Se producen disonancias con el resto de armonías. Creemos que se trata de un error y proponemos una solución.

Compás 1556:

- Violas: Copiamos los arcos de violines II.

Compás 1558:

- Sopranos: Reescribimos el ritmo acorde con el de las contraltos.

Compás 1562:

- Bajos: García escribe "*fido manitieni il cor*" en lugar de "*fido mantieni il fior*". Respetamos la versión de García.
- Trompetas: Realizamos la indicación "*col corni*".

Compás 1563:

- Bajos: Con motivo de la doble barra de repetición, el texto necesita un reajuste. Cambiamos el ritmo del compás 1566 y 1567 a 3 negras y blanca con puntillo en lugar de blanca con puntillo blanca y negra.

Compás 1565:

- Fagots: Realizamos la indicación "*col trombón*".

Compás 1568:

- Contrabajo: aparece un ***ff*** solo en los contrabajos y en todos los instrumentos el compás siguiente. Parece un error y lo eliminamos.

Compás 1570:

- Añadimos ♮ de precaución al sol.

Compás 1573:

- Añadimos ♮ de precaución al sol.

Compás 1576:

- Añadimos ***ff*** a todos los instrumentos como contrabajos.

Compás 1579:

- Añadimos ***ff*** a todos los instrumentos como contrabajos y violines I.

Compás 1587:

- Clarinetes: Añadimos un ***p*** como las cuerdas.
- Violines II y violas: Copiamos los arcos de 1599.

Compás 1593:

- Clarinetes y violines I: Añadimos un si♮ por coherencia armónica.

Compás 1594:

- Cuerdas: El ritmo omite el "*tres*" del tresillo de fusas que añadimos.
- Clarinetes: Añadimos un si♭ de precaución.
- Trompetas: Realizamos la indicación "*col corni*".
- Trombones: añadimos un do como en 1618.

Compás 1595:

- Violines II: Realizamos la indicación "*col violino*".

Compás 1599:

- Fagots: Añadimos un ***p*** como las flautas.

Compás 1609:

- Clarinetes y fagots: Añadimos la indicación "solo" como en el compás 1597.

Compás 1611:

- Violines I: Añadimos la indicación "*punta d'arco*" como en las anteriores ocasiones.
- Violines y violas: Añadimos un ***p*** como en contrabajos.

Compás 1614:

- Abufar: García escribe "*core*" en lugar de "*cuore*" como en el libreto. Mantenemos la versión del libreto.

Compás 1621:

- Trompas: Añadimos un ***p*** como las cuerdas.

Compás 1641:

- Fagots: Realizamos la indicación "*col trombón*".
- Trompetas: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 1648:

- Violas: Añadimos un ***f*** como el resto de cuerdas.

Compás 1650:

- Contrabajos: Cambiamos la duración de la nota de redonda a blanca con puntillo como el resto de instrumentos.

Compás 1662:

- Solistas: García escribe en las voces de Odeide y Farasmino un texto diferente al de Abufar. Se respeta el texto de este último y se adaptan las otras dos voces por ser el que coincide con el libreto original.

Compás 1664:

- Farasmino: A partir del segundo tiempo añadimos un ♭ al si por coherencia armónica.
- Abufar: Omitimos una ligadura de fraseo que no tiene sentido al no haber una vocal.
- Realizamos la barra de repetición de los dos compases precedentes.

Compás 1674:

- Trompas y trompetas: La indicación de García es "in do" sin añadir alteraciones a estos pentagramas. Para que se escriba de este modo debería de tratarse de instrumentos "en sol" y así lo indicamos.

- Violines: Añadimos un ***f*** como el resto de instrumentos, y realizamos las repeticiones del compás siguiente.

Compás 1675:

- Odeide: Aunque en el libreto original es "*Vien*", respetamos la versión de García ya que encaja mejor con la melodía.

Compás 1686:

- Abufar: Adaptamos el texto siguiendo la versión del manuscrito ThB 1991.

Compás 1690:

- Faran: García sustituye "*Salema?*" por "*Che ascolto*?". Respetamos esta versión.

Compás 1697:

- Trompetas: Realizamos la indicación "*col corni*"

Compás 1699:

- Fagots: Realizamos la indicación "*col tromboni*"

Compás 1703:

- Coro: Escribimos todo el texto del coro que solo aparece en sopranos y bajos y omitiendo, además, las repeticiones del mismo.

Compás 1704:

- Flautas: Cambiamos un ♯ en la segunda nota por un sol por coherencia armónica.
- Clarinetes: Realizamos la indicación "*8ª col* [flautas]".
- Contrabajos: Cambiamos la figuración rítmica (en el original, negra con puntillo y corchea; negra con puntillo y corchea), por la figuración del resto de los instrumentos (se omite el puntillo y se sustituye por un silencio de corchea).

Compás 1706:

- Violines II: Realizamos la indicación "*col*".

Compás 1710:

- Faran: Proponemos un cambio en la alteración del do♮ a do♯ para evitar la segunda aumentada.

Compás 1711:

- Faran: Proponemos un cambio en la alteración del la♯ a la♮ para evitar la segunda aumentada.

Compás 1715:

- Violines II y violas: Realizamos todo el compás.

Compás 1731:

- Contrabajos: Añadimos un ♮ al fa por coherencia armónica.

Compás 1734:

- Violines II: Realizamos la indicación "*col*".
- Fagots: l fa debe ser ♮ por coherencia armónica.

Compás 1738:

- Odeide: Añadimos el texto como el de Salema.

Compás 1741:

- Abufar: Falta una nota para terminar la frase "*movi tu*". Por contexto asumimos que se trata de un mi negra.

Compás 1742:

- Salema: Esta línea está escrita en el pentagrama correspondiente a Odeide. Sin embargo, siguiendo el libreto la mantenemos en la línea de Salema.

Compás 1751:

- Violines y flautas: El fa debe ser ♮ por coherencia armónica.

Compás 1752:

- Violines: Añadimos un ***f*** como contrabajos.
- Contrabajos: Sobre el sol aparece un ♭ que parece ser un error ya que no lo repite en ningún otro instrumento por lo que no lo escribimos.

Compás 1756:

- Clarinetes: García a partir de este compás empieza a escribir la parte como si hubiese cambiado de clave a do en cuarta. Mantenemos la escritura en clave de sol.
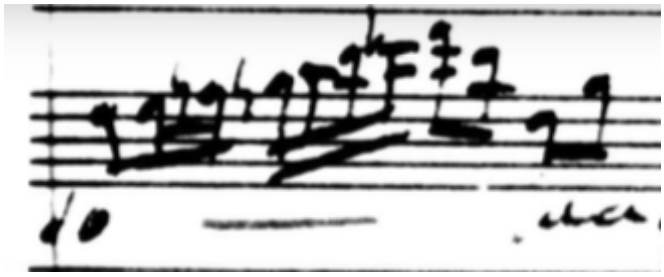
Compás 1757:

- Violines y flautas: Añadimos un ♮ al fa por coherencia armónica.
- Contrabajos: Añadimos un ♭ al la por coherencia armónica.

Compás 1760:

- Faran: García escribe una parte en este compás con numerosas alteraciones (*vid*. Imagen) que, sin embargo, resultan disonantes. Proponemos una opción más acorde con el estilo y con lo que había escrito en el compás 1754.

Figura 2. 12. García, *Abufar*, acto I. Faran, c. 1760.



Compás 1764:

- Fagots: Añadimos un ♭ al si.

Compás 1765:

- Flautas: Añadimos un ♮ al fa.

Compás 1769:

- Flautas: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.

Compás 1775:

- Realizamos la indicación "*come sopra*".

Compás 1783:

- Violas, fagots y trombones: Realizamos la indicación "*basso*".
- Flautas y clarinetes: Realizamos la indicación "*col violini*" y "*col violini 8ª*".

Compás 1798:

- Contrabajos: Eliminamos un acento que no tiene sentido al tratarse de notas ligadas.

Compás 1803:

- Contrabajos: Añadimos un ***ff*** como el resto de instrumentos.

Compás 1807:

- Violines II: Completamos el compás
- Contrabajos: Añadimos un ***ff*** como el resto de instrumentos.

Compás 1811:

- Violines II: Realizamos la indicación "col".

Compás 1814:

- Fagots: Realizamos la indicación "*col tromboni*".

Compás 1817:

- Tutti: Aparecen unos símbolos sobre violines I y contrabajos que parecen indicar un ***f*** que interpretamos como acentuados.

Compás 1818:

- Faran: Sustituimos la opción de García "*pria*" por el original del libreto "*prima*".

Compás 1822:

- Violines I: El re debe ser natural por contexto armónico.

Compás 1823:

- Adelantamos el fa♯ en el contrabajo y cambiamos el la en violas para respetar la armonía por compás de la sección. Estos cambios aparecen con las alteraciones entre corchetes.

Compás 1824:

- Violines I: El re debe ser natural por contexto armónico.
- Salema y Odeide: En el libreto figura "*Orrore*" y García escribe "*Orror*", versión esta que mantenemos por no añadir ninguna nota extra.
- Tutti: Añadimos ***f*** en aquellos instrumentos en los que falta.

Compás 1828:

- Abufar: El original es una blanca. Acortamos la duración a una negra como el resto de instrumentos.

Compás 1831:

- Contrabajos: Añadimos un acento como el resto de las cuerdas.

Compás 1833:

- Trompas: García escribe la parte de las trompetas en la línea reservada para las trompas, pero podría ser un error dada la tesitura empleada. Se mantiene el original.

Compás 1836:

- Trompetas: Cambiamos de octava el segundo do para que funcione mejor melódicamente con el compás siguiente.

Compás 1837:

- Voces: García escribe "*ed*". Lo sustituimos por "*e*" como figura en el libreto original.

Compás 1838:

- Voces: García escribe "*alza*". Lo sustituimos por "*balza*" como figura en el libreto original.

Compás 1849:

- Faran: Hay un cambio en las notas que parece ser un error ya que todo el pasaje es al unísono. Se sustituye.

Compás1851:

- Voces: García omite una frase del libreto y sustituye "*Ria*" por "*Tal*".

Compás 1858:

- Violines: Añadimos ***f*** como el resto de cuerdas.

Compás 1860:

- Voces: Respetamos la versión de García "*dal*".

Compás 1861:

- Voces: Se respeta el original "*egual*" del manuscrito ThB 1991 en lugar de "*ugual*".

Compás 1862:

- Violas: Hacemos un cambio de octava a partir del segundo do para que concuerde con la tesitura del instrumento.

Compás 1869:

- Violines I: Compás ilegible, aunque tomamos como referencia la parte de la viola para reconstruirlo.

Compás 1874:

- Trompas: La escritura pasa a una sola nota en lugar de dos, pero alargando las plicas los que nos da que pensar, por el contexto, que se trate de un "a2".

Compás 1893:

- Tutti: Realizamos la indicación "*Come sopra*".

Compás 1897:

- Coro: Mantenemos los picados de los compases precedentes.

Compás 1928:

- Contrabajos: Hay un cambio en la parte del contrabajo que, sin embargo, no encajaría con el "*come sopra*" anterior, por lo que se mantiene tal cual estaba antes.

Compás 1937:

- Tutti: García hace una doble barra que interpretamos como una repetición (hasta el compás 1941) que decidimos no añadir porque algunas voces no resuelven correctamente.

- Clarinetes: García escribe "*octava*" y lo escribimos una octava por debajo de las flautas. Posteriormente escribirá "*loco*" (compás 1942).

Compás 1942:

- Clarinetes: García escribe "*loco*", que entendemos que se corresponde con la misma octava escrita de las flautas. Sin embargo, optamos por mantenerlo en la misma octava en la que estaba por razones melódicas.

Compás 1952:

- Contrabajos: Falta una nota que, por comparación con los demás instrumentos, debe ser fa.

Compás 1953:

- Violines: Aparece una doble cuerda con un si, nota ajena a la armonía de do mayor. Decidimos eliminarla.

Compás 1954:

- Contraltos: Nota ilegible. Por contexto decidimos que debe ser un si.

Compás 1958

- Fagots, trompas, trompetas, trombón y timbales: Se cambia la parte para ajustarla a la armonía ya que mantenían un acorde de sol mayor sobre uno de mi mayor.

1.2.- ACTO II

Compás 4

- Violines I: Añadimos una ligadura de duración como en las flautas.
- Trompas: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 7

- Violines I: Añadimos una ligadura de duración como en las flautas.

Compás 9

- Coro: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 21

- Flautas: Cambiamos de octava la melodía para que coincida con lo escrito por García en el compás 23 (a lo que se llega después de haber puesto solo "*col violini*")

Compás 43

- Flautas: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 45

- Fagots: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos

Compás 47

- Fagots: Repetimos la ligadura del compás 45.

Compás 50

- Abufar y Farasmino: Añadimos dinámicas como en la orquesta.

Compás 51

- Violines: Escribimos la misma dinámica que el contrabajo.

Compás 62

- Trompas: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 69

- Fagots y flautas: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 73

- Farasmino y coro: Añadimos ***ff*** como el resto de la orquesta.

Compás 77:

- Tutti: El do debe ser natural por contexto armónico y así se escribe.

Compás 81:

- Coro: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 104:

- Violines I: Añadimos un ♮ al fa por contexto armónico.

Compás 114

- Añadimos un cambio de tonalidad al escribir García ya en adelante los fa naturales.

Compás 116:

- Farasmino: Falta un silencio de blanca que añadimos.

Compás 119

- Farasmino: Añadimos un si natural por coherencia melódica.

Compás 125

- Violines II: García parece escribir un sol pero, al estar omitiendo la fundamental del acorde (la), optamos por escribirla en violines II respetando la inversión de la séptima en el bajo.

Compás 127

- Violas: Añadimos un *dolce* como en violines I.
- Violines y Violas: Añadimos un ***p*** como en contrabajos.

Compás 131:

- Abufar: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 133:

- Odeide: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 140:

- Odeide: García escribe más notas de las posibles en el compás y decidimos escribir las últimas tres, que en el original parecen corcheas, como un tresillo.

Compás 179:

- Trompas y Trompetas: Cambiamos indicación “in elafa” a Trompas y Trompetas en mi♭.

Compás 181:

- Trompas: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 185:

- Tutti: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica de los compases precedentes.

Compás 192:

- Trompas: Añadimos un *sforzato* como aparecen las demás ocasiones.

Compás 195:

- Violas: Añadimos el mismo arco de que hay escrito en violines.

Compás 198:

- Flautas: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 202:

- Odeide: Cambiamos el ritmo para ajustarlo al compás ya que la primera figura que aparecía era una negra en lugar de la corchea que finalmente hemos escrito.

Compás 203:

- Trompas y trombones: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 205:

- Trompetas: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 217:

- Tutti: Añadimos un ***f*** como en contrabajos.
- Trompas y trompetas: García no escribe cambio de instrumento, pero, por armonía, debe haber uno a trompa y trompeta en sol y así se indica en la partitura.

Compás 219:

- Violines II: Añadimos un ♯ por contexto armónico.

Compás 220:

- Violas: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 223:

- Clarinetes: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 227:

- Contrabajos: García escribe *sforzato*. Sin embargo, en el resto de instrumentos escribe ***ff***. Optamos por esta opción.

Compás 230:

- Contrabajos: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.
- Odeide: Escribe un ♮ en el la y luego, al repetir la nota, no indica nada. Optamos por añadir un ♭ opcional.

Compás 234:

- Violines y violas: Añade un ***p*** que omitimos al existir ya esta dinámica anteriormente.

Compás 269:

- Flautas y clarinetes: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 271:

- Trompas: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás: 272:

- Contrabajo: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 283:

- Violas, flautas, clarinetes, trompas, fagots y coro: Añadimos un ***f*** como aparece en Violines y contrabajo.

Compás 288:

- Tutti: Copiamos las indicaciones y dinámicas del compás 269 ya que en el original figura solo un "*come sopra*" a partir del compás siguiente.

Compás 292:

- Coro: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 308:

- Trompas, trompetas, trombones y contrabajos: Añadimos un ***ff*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 316:

- Contrabajos: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos

Compás 358:

- Violines II: Añadimos un fa♯ por coherencia armónica

Compás 359:

- Violines I: Añadimos un fa♯ por coherencia armónica.

Compás 361:

- Contrabajos: Añadimos un ♯ al la por coherencia armónica.

Compás 362:

- Contrabajos: Añadimos un ♯ al fa por coherencia armónica. Además, falta una parte del compás que completamos con un silencio.

Compás 371:

- Violas: Añadimos un ♯ al do por coherencia armónica.

Compás 437:

- Flautas: Añadimos un ♮ al mi por coherencia armónica.

Compás 458:

- Contrabajos: Añadimos un *diminuendo* como en el resto de instrumentos.

Compás 469:

- Trombones y fagots: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 470:

- Contrabajos: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 471:

- Tutti: Escribimos un [***p***] ya que la dinámica no aparece indicada y más adelante se indica ***f*** (compás 487). De no existir este ***p***, la posterior indicación de ***f*** sería innecesaria pues todos los instrumentos estarían ya en ***f***.

Compás 494:

- Flautas, clarinetes, trompas y trombones: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 499:

- Flautas: La parte de la flauta 2 aparece bastante borrosa. Pensamos que puede ser una opción escribirla a la sexta de la flauta 1 aunque también podría funcionar un "a2".

Compás 501:

- Contrabajos: Aparece la indicación "*arco*". Sin embargo, no ha habido indicación anterior de "*pizzicato*". La omitimos.

Compás 513:

- A partir de este compás y hasta 522 los la son naturales por contexto armónico, aunque el compositor lo omite.

Compás 518:

- Violines: Añadimos un ***p*** para igualar la dinámica del resto de instrumentos.

Compás 522:

- Escribe la parte de Faran en la de Salema pero, siguiendo el libreto comprobamos que es en realidad la de Faran y así lo corregimos.

Compás 558:

- Contrabajos: El la debe ser natural por contexto armónico.

Compás 568:

- Violas: El la debe ser natural por contexto armónico.

Compás 569:

- Fagots: Hay una indicación de "*col basso*" pero si se sigue esta estrictamente la melodía se debería escribir fuera del registro del instrumento y por eso se opta por repetir en la misma octava el si♭.

Compás 585:

- Flautas: El la debe ser natural por contexto armónico.

Compás 586:

- Violines II: El la debe ser natural por contexto armónico.

Compás 609:

- Hacemos un cambio de tonalidad a si♭ mayor ante la ausencia de la♭ a partir de este momento.
- Solistas: Añadimos indicación de ***ff*** como el resto de instrumentos.

Compás 645:

- Faran: El ritmo no aparece demasiado claro. Optamos por escribir las semicorcheas como tresillos.

Compás 663:

- Solistas: García escribe blancas sin silencios. Pensamos que se trata de un error y que realmente pretende escribir redondas.

Compás 722:

- Cuerdas: Añadimos un ***p*** ya que la dinámica es *crescendo* a ***f*** y estábamos en ese momento ya en ***f***.

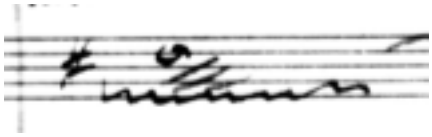
Compás 729:

- Violines y violas: Añadimos un si♭ por coherencia armónica.

Compás 736:

- Contrabajos: Aparece una línea junto al trémolo cuyo significado no comprendemos.

Figura 2. 13. García, *Abufar*, acto II. Contrabajos, c. 736.



Compás 755:

- Violines: Suprimimos un ***p*** que figura en la parte y que carece de sentido al ser la dinámica ya ***p***.

Compás 756:

- Tutti: Copiamos la dinámica ***ff*** de los contrabajos.

Compás 766:

- Tutti: Copiamos la dinámica ***f*** y ***p*** de los contrabajos.

Compás 782:

- Contrabajos: García introduce un *crescendo* en este compás solo en los contrabajos y luego más delante de nuevo en los contrabajos y en el resto de instrumentos en el compás 785. Mantenemos solo este último.

Compás 788:

- Igualamos las dinámicas de los instrumentos con violines I y contrabajos.

Compás 796:

- Cuerdas: Igualamos dinámica, ***p***, con violines I.

Compás 810:

- Flautas: Cambiamos el fa a ♮ por coherencia armónica.

Compás 811:

- Fagots: Cambiamos el fa a ♮ por coherencia armónica.

Compás 814:

- Tutti: Igualamos dinámicas con violines I.
- Clarinetes: Hay un cambio de clave que produce una disonancia por lo que mantenemos la clave de sol y las notas que escribe en el pentagrama.

Compás 821:

- Cuerdas: García escribe una línea de *arco* pero no la indicación técnica que añadimos nosotros.

Compás 826:

- Tutti: Igualamos dinámicas con violines I y contrabajos.

Compás 829:

- Violines I: Por contexto armónico añadimos ♭ al mi.

Compás 836:

- Tutti: Igualamos dinámicas con contrabajos.

Compás 873:

- Trompas y trompetas: Hay un cambio de instrumento a sol que no aparece reflejado y que debe hacerse por contexto armónico.

Compás 885:

- Salema: Reescribimos el ritmo con tresillos al escribir tres semicorcheas juntas.

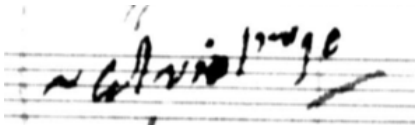
Compás 899:

- Violines II, violas y contrabajos: Añadimos un *crescendo* como en violines I.

Compás 900:

- Coro, violines I y contrabajos: Unificamos dinámicas con el resto de instrumentos.
- Flautas: Indicación no clara. Puede que indique "*col violino 3º*". Duplicamos violines I.

Figura 2. 14. García, *Abufar*, acto II. Flautas, c. 900.



Compás 984:

- Fagots: Añadimos una indicación de ***f*** como el resto de instrumentos.
- Cuerdas: Repetimos la dinámica del compás 1014

Compás 996:

- Tutti: Igualamos dinámicas con clarinetes y trompas.

Compás 1022:

- Faran: Sobra un silencio de negra que omitimos.

Compás 1032:

- Faran: Añadimos un ♮ al re por coherencia melódica.

Compás 1077:

- Faran: Cambiamos el texto al de versiones anteriores ya que García escribe "*bene sperar io spero…*"

Compás 1080:

- Violines I: García escribe la parte una octava alta de nuestra transcripción (como en compás 1085) e indica "*8ª bassa*", como si hubiera cambiado de opinión después de haberlo escrito.

Compás 1124:

- Faran: Sobra una corchea tal y como lo escribe García, así que reescribimos el compás cambiando las dos últimas notas por un silencio de semicorchea y semicorchea.
- Violines II: Añadimos un ♯ al do.

Compás 1126:

- Faran: Añadimos un ♯ al fa por coherencia armónica.

Compás 1130:

- Tutti: Igualamos dinámicas con flautas.

Compás 1138:

- Flautas: Añadimos dinámica como el resto de instrumentos.

Compás 1156:

- Fagots: Añadimos dinámica como el resto de instrumentos.

Compás 1181:

- Al principio del dueto García indicó que tanto trompas como fagots compartían pentagrama con trompetas y trombones "*al suo momento*". Dado que se trata de un ***f*** en el que escribe también las trompas hemos añadido trombones y trompetas en este punto. A partir de este momento mantenemos este criterio.

Compás 1189:

- Cuerdas: García escribe un ritmo que no podría caber en ese compás así que lo reescribimos con tresillos.

Compás 1192:

- Cuerdas: Igualamos dinámica con violines I.

Compás 1203:

- Faran: Eliminamos el ♯ que aparece en el original y que produce disonancia con el resto de las voces.

Compás 1237:

- Violines: Añadimos ♯ en sol y la por coherencia armónica.

Compás 1238:

- Violines: Añadimos ♯ en sol y la por coherencia armónica.

Compás 1245:

- Desde este compás prescindimos de usar trompetas y trombones aunque García escriba las partes de trompa y fagot. La razón es de lógica de orquestación al escribirse esta parte con una dinámica ***p***

Compás 1262:

- Violines II: Añadimos un ♭ al si por coherencia melódica.

Compás 1277:

- Tutti: Igualamos dinámicas con violines I.

Compás 1279:

- Flautas y clarinetes: Aunque García escribe "*Come sopra*", intercambiamos las partes para mayor coherencia con lo inmediatamente escrito antes.

Compás 1294:

- Trompetas y trombones: Escribimos las partes al tratarse de un ***ff*** aunque García no indique nada desde el principio del dúo.

Compás 1303:

- Trombones: Cambiamos de octava con respecto a fagots por tesitura.

Compás 1308:

- Violines I: Añadimos un ***p*** como el resto de instrumentos.

Compás 1319:

- Violines I: García escribe una repetición de los compases anteriores, pero esto nos plantea un problema al dejar la parte inconclusa. Optamos por cambiarla por un re que cierre el dúo correctamente.

Compás 1329:

- Cuerdas: Igualamos dinámicas con violines I.

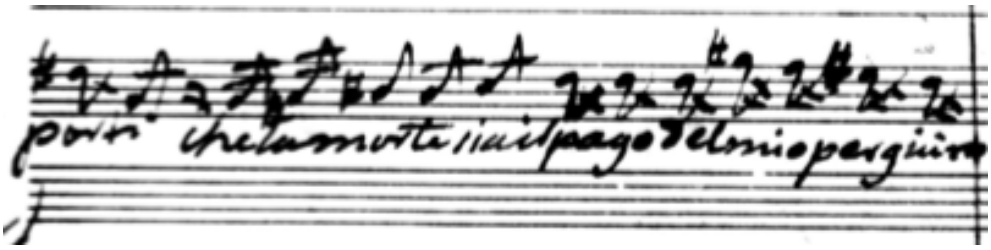
Compás 1333:

- Clarinetes: Añadimos ***f*** como el resto de instrumentos.

Compás 1341:

- Faran: Reescribimos rítmicamente el compás porque lo que figura en el manuscrito no se puede escribir en un compás de 4/4.

Figura 2. 15. García, *Abufar*, acto II. Faran, c. 1341.



Compás 1344:

- Contrabajos: Cambiamos la duración de la nota de una negra a corchea como el resto de instrumentos.

Compás 1352:

- Añadimos un cambio de armadura a sol mayor y entendemos que todos los fas son ♯ por coherencia armónica.
- Cuerdas: Añadimos dinámica ***p*** entre corchetes como sugerencia interpretativa.

Compás 1370:

- Abufar: Texto ilegible. Escribimos una opción.

Compás 1376:

- Coro: Solo aparecen las triadas en acordes. La distribución en las voces es nuestra.
- Trompetas y trombones: Duplicamos con trompas y fagots siguiendo la última indicación de orquestación.

Compás 1382:

- Contrabajos: Añadimos ***p*** como el resto de instrumentos.
- Violas: Cambiamos la nota por do al tratarse claramente un error (escribe si♮)

Compás 1392:

- Faran: Escribimos el do♯ como el resto de la armonía.

Compás 1399:

- Hacemos un cambio de tonalidad a re mayor.

- La indicación en violines I es “Allegro” y en contrabajos “Allegretto”. Optamos por la primera opción.

Compás 1408:

- Tenores (Coro): Al principio del número García escribió que la parte de tenores iba con el tenor. Pero, dada la dificultad de la misma, proponemos que estos canten la parte de Farasmino desde este punto.

Compás 1416:

- Tutti: Unificamos dinámica a ***f*** como violines y contrabajos.

Compás 1450:

- Trompas: Compás ilegible. Planteamos la opción más probable.

Compás 1451:

- Trompas: Compás ilegible. Planteamos la opción más probable.

Compás 1461:

- Piccolo: La parte aparece “*col basso*” lo cual parece un error. Optamos por doblar violines tal y como se venía haciendo hasta ahora.

Compás 1465:

- Trompas: Compás ilegible. Planteamos la opción más probable.

Compás 1466:

- Trompas: Compás ilegible. Planteamos la opción más probable.

Compás 1467:

- Trompas: Compás ilegible. Planteamos la opción más probable.

2.- Edición bilingüe italiano-español del libreto

ABUFAR,

OSSIA: LA FAMIGLIA ARABA. MELODRAMMA IN DUE ATTI DI FELICE ROMANI	O SEA: LA FAMILIA ÁRABE MELODRAMA EN DOS ACTOS DE FELICE ROMANI
PERSONAGGI	PERSONAJES
Abufar, Capo della Tribù di Samaële	Abufar, Líder de la Tribu de Samaële
Faran, figlio d'Abufar	Faran, hijo de Abufar
Odeide, figlia	Odeide, hija de Abufar
Salema, figlia adottiva d'Abufar	Salema, hija adoptiva de Abufar
Farasmino, giovane Persiano, prigioniero d'Abufar	Farasmino, joven persa, prisionero de Abufar
Arabi, e Famigliari d'Abufar, d'ambo i Sessi.	Los árabes, y los familiares de Abufar, de ambos sexos
L'azione si rappresenta nell'Arabia deserta nella Tribù di Samaële.	La acción tiene lugar en la Arabia desierta en la Tribu de Samaële.
N.B. Il soggetto è imitato da una Tragedia di Ducis[212]	N.B. El sujeto imita una tragédia de Ducis.

[212] Esta frase aparece en el manuscrito y no en la versión impresa

Atto Primo

SCENA PRIMA

Il teatro rappresenta un deserto, in cui veggonsi qua e là sparse le Tende di una Tribù. — Una parte del deserto è alquanto fertile, vi si vedono alcune praterie ove liberamente stanno pascolando dei camel[l]i, dei cavalli, e delle capre; avvi dei fiori, degli alveari, delle palme, de gli alberi che distillano l'incenso ed altre prod[u]zioni del paese. L'altra parte del deserto è sterile, non vi si veggono che sabbi[a], alcune cisterne, e rupi sporgenti, illuminate dai brillant[i], raggi del Sole; in lontananza si veggono vari cedri, alcune rovine che si scorgono appena, e più lontano ancora immenso orizzonte, e cielo che si confonde colle arene. È l'alba; a poco a poco il Sole maestoso si leva; tutta la Tribù uomini e donne stanno in ginocchio intorno ad un'ara domestica in atto di attendere alla preghiera del mattino.

Abufar è in mezzo a loro, e presiede al rito; Salema, Odeide, e Farasmino gli stanno a fianco assorti in profonda meditazione.

TUTTI
Occhio del Cielo ed anima
Universal del mondo,
Splendi cortese agli Arabi
Del raggio tuo fecondo:
Queste contrade illumina
Di pace e libertà, si.

ABUFAR
Sorgete; e ognun si appresti
Agli esercizi usati.
(sorgono tutti, Salema è l'ultima ad alzarsi, ed è assorta in profonda melanconia).
Salema! o ciel! piangesti?
(Abufar se ne accorge.)
Voi pur vegg'io turbati.
(a Farasmino e Odeide.)

Primer Acto

ESCENA PRIMERA

El teatro representa un desierto, donde se vienen a dispersar aquí y allá las Tiendas de una tribu. – Una parte del desierto es bastante fértil, hay algunas praderías[289] donde están pastoreando en libertad camellos, caballos y cabras. Hay flores, colmenas, palmeras y árboles que destilan incienso y otros productos de esa tierra. Otra parte del desierto es estéril, no hay nada más que arena, algunas cisternas y rocas salientes, encendidas por los brillantes rayos del Sol; desde lejos se pueden ver algunos cedros, algunas ruinas que apenas se divisan y, aún más lejos, un vasto horizonte y el cielo que se confunde con las arenas. Es el amanecer; gradualmente el majestuoso Sol se levanta; toda la Tribu, hombres y mujeres están arrodillados alrededor de un altar doméstico, a punto de atender la oración de la mañana.

Abufar está entre ellos, y preside el ritual; Salema, Odeide y Farasmino están a su lado, absortos en una profunda meditación.

TODOS
Ojo del Cielo y alma
Universal del mundo,
Brilla cortés a los árabes
Con tu fértil rayo:
Ilumina estos parajes
Con paz y libertad, sí.

ABUFAR
Levantaos; que todos regresen
A sus quehaceres.
(todos se levantan, Salema es la última en hacerlo, y está absorta en profunda melancolía).
¡Salema! ¡Cielos! ¿Lloraste?
(Abufar se da cuenta.)
A vosotros también os veo alterados.
(a Farasmino y Odeide.)

[289] Conjunto de prados.

SALEMA, ODEIDE E FARASMINO
Ah! come asciutto il ciglio,
Padre serbar si può?
Da che perdesti un figlio,
Fosco ogni dì spuntò.
(breve silenzio; Abufar è vivamente commosso).

ABUFAR
(Oh! di perenni lagrime
Crudo e fatale oggetto,
Sento che a mio dispetto
Scordarti appien non so[no][213].)

SALEMA, ODEIDE E FARASMINO
(Oh! del mio c[u]or[214] che struggesi
Cieco ed insano affetto,
Stemmi sepolto in petto
In fin che vita avrò, si.[215])

ABUFAR
Di quell' ingrato il nome
Per sempre a me tacete.
Io lo detesto.

TUTTI
Ahi! come?...

ABUFAR
Crudeli!... e mel chiedete?…
L'indegno in suol lontano
Il patrio ciel scordò!

TUTTI
E s'ei tornasse?...

ABUFAR
E', vano:
Mai più nol rivedrò;

TUTTI
SALEMA, FARASMINO, ODEIDE E CORO
Serena il ciglio — Conforta il cuore
Pentito il figlio — d'un cieco errore

SALEMA, ODEIDE Y FARASMINO
Ay, ¿cómo se pueden mantener,
Padre, secas las pestañas?
Desde que perdiste un hijo,
Oscuro ha amanecido cada día.
(breve silencio; Abufar está profundamente conmovido).

ABUFAR
(¡Oh! de lágrimas perpetuas
Objeto cruel y fatal,
Siento que a mi despecho
No sé cómo olvidarte completamente.)

SALEMA, ODEIDE Y FARASMINO
(¡Oh! de mi corazón que se consume
Un afecto ciego y loco,
Quédate enterrado en mi pecho
Mientras tenga vida, sí.)

ABUFAR
De ese ingrato, el nombre
Para siempre ocultádmelo.
Lo aborrezco.

TODOS
¡Ay! ¿Cómo?...

ABUFAR
¡Crueles!... ¿me lo preguntáis?...
¡El indigno, en una tierra lejana,
De su cielo natal se olvidó!

TODOS
¿Y si él volviera?...

ABUFAR
No importa:
Nunca lo volveré a ver;

TODOS
SALEMA, FARASMINO, ODEIDE Y EL CORO
Pacífica las pestañas - Reconforta el corazón
Arrepentido el hijo - de un ciego error

[213] En el libreto impreso aparece "so" y en la partitura "sono".

[214] En el libreto impreso aparece "cuor" y en la partitura "cor".

[215] En García se añade este "si".

Al sen del padre — ritornerà.

ABUFAR
Eterno esiglio — avrà l'ingrato.
Non è mio figlio — un forsennato
Che della patria — pensier non ha.
Ah! quando un raggio — Di ciel clemento
Al cor dolente — Risplenderà

ABUFAR
Voi sole, o figlie mie, voi rimante
Fido sostegno all' età mia cadente.
Ma tu perché dolente
Sarai sempre, o Salema?
Del silenzio de' boschi, e fra le mute
Tombe, e le rovine antiche
Solitaria ed inquieta?
Perché favella?

SALEMA
Esser non posso lieta
Avvide cori, o padre nati ai sospir…
Io dirti… orridi sono ed irti
I sentier della vita.

ABUFAR
In te pur veggio
Somma tristezza, o Farasmin… io scorgo
Che più soffrir la servitù non sai . . .
Al nuovo dì ne andrai
Libero al patrio suol... deh! se t'avvieni
Nell' ingrato Faran, degli[216] che in pianto
Lasciasti il padre suo, digli che sparse
D'amarezza mortal gli ultimi giorni
Del viver mio... ma non gli dir ch'ei torni.
(partono tutti e resta solo in scena Abufar).

SCENA II
Farasmino e Odeide

FARASMINO
Oh! non credea che dolorosa tanto
A me sembrar dovesse
Per fin la libertà…
Patria e congiunti
Qui ritrovai . . . qui se felice in terra

Al pecho de su padre - volverá.

ABUFAR
Exilio eterno - tendrá el ingrato.
No es mi hijo - un loco
Que en la patria – no piensa más.
¡Ay! cuándo un rayo - De misericordia celestial
sobre mi dolorido corazón - Brillará

ABUFAR
Vosotras, hijas mías, permanecéis como
Fiel apoyo en mis últimos años.
Pero, ¿por qué
Siempre estás afligida, oh Salema?
¿En el silencio de los bosques, y entre los mudos
Sepulcros, y las antiguas ruinas
Sola e inquieta?
¿Por qué hablas?

SALEMA
No puedo ser feliz
Comprende a los corazones, oh padre, que
nacieron al suspiro…
Te digo…horribles y turbios son
Los caminos de la vida.

ABUFAR
Veo en ti también
Enorme pena, oh Farasmino...veo que ya no
sabes soportar la servidumbre...
Cuando llegue el nuevo día te irás
Libre a tu tierra natal... ¡Ay! si encuentras
Al ingrato Faran, dile que entre lágrimas
Dejaste a su padre, dile que dispersó
Con mortal amargura los últimos días
De mi vida... pero no le digas que vuelva.
(todos se marchan y Abufar se queda solo en el escenario).

ESCENA SEGUNDA
Farasmino y Odeide

FARASMINO
¡Oh! No pensé que tan dolorosa
Me debería parecer
Por fin la libertad...
Patria y familia
Aquí encontré... aquí, si feliz en la tierra

[216] "Digli" (García). Optamos por esta opción en la transcripción.

Si può io mai sarei felice…
Ma bene alcuno a[217] me sperar non lice.

ODEIDE
Il bel ciel della Persia,
Di Cambise il favor, fortuna e gloria
Ben dalla tua memoria
Toglieran la Tribù di Samaële,
La tenda di Abufar, e de' pastori
I tranquilli ritiri e l'umil sorte.
A miglior vita andrai.

FARASMINO
No… vado a morte.
lo più non ti vedrò… bella Odeide…
Non ti vedrò mai più,
Nulla esiste per me dove non sei…
Ma che veggio?... ti turbi!...
Torci altrove lo sguardo! ahimè! t'offesi…
Tacer dovea; ma dolorosa emenda
Farò lunge da te dell' ardir mio.
Addio per sempre.

ODEIDE
Arresta, ascolta, (oh! Dio!)
(Breve silenzio, Odeide è turbata,
Farasmino le si appressa teneramente).

FARASMINO
Deh! Parla…che brami?...
Sospiri?... perché?...

ODEIDE
Crudele! tu m' ami,
E parti da me?

FARASMINO
Ah! dimmi ch'io resti,
E a' piedi ti moro.

ODEIDE
Deh! Sorgi…vincesti
Rimani…t' adoro.

FARASMINO
Oh! gioia! e tacevi,
Spietata, finor?

Se puede ser, yo nunca más seré feliz...
Pero para mí esperar algo bueno no es lícito.

ODEIDE
El hermoso cielo de Persia,
De Cambise el favor, la fortuna y la gloria
Bien de tu memoria
Eliminarán la Tribu de Samaële,
La tienda de Abufar, y de los pastores
Los retiros tranquilos y la humilde suerte.
A una vida mejor irás.

FARASMINO
No...a morir voy.
No te volveré a ver... hermosa Odeide...
Nunca volveré a verte,
Nada existe para mí donde tú no estás...
¿Qué es lo que veo?... ¡Te preocupas!...
¡Dirige a otra parte tu mirada! ¡Ay! te he ofendido...
Debería callar; una dolorosa enmienda
Haré lejos de ti por mi atrevimiento.
Adiós para siempre.

ODEIDE
Detente, escucha, (¡oh! ¡Dios!)
(Breve silencio, Odeide está preocupada,
Farasmino se acerca a ella con ternura).

FARASMINO
¡Ay! Habla… ¿qué anhelas?...
¿Suspiras?... ¿por qué?...

ODEIDE
¡Cruel! Tu me quieres,
¿y me dejas?

FARASMINO
¡Ay! Pídeme que me quede,
Y a tus pies voy a morir.

ODEIDE
¡Ay! Levántate...venciste
Quédate...te adoro.

FARASMINO
¡Oh! ¡alegría! ¿y callabas,
Despiadada, hasta ahora?

[217] García: "Da". Mantenemos en la transcripción la versión original.

ODEIDE
Né in volto leggevi
Le fiamme del cor!

ODEIDE E FARASMINO[218]
Alfin le nostr'anime
Contente, o mia speme.
I dolci lor palpiti
Confondano insieme;
Esultino alfine
Di gioia e d'amor.

SCENA III
Salema e detti

SALEMA
Farasmino!... Odeide! ... oh! ... ciel! Non posso
Né respirar né proferire accento.

ODEIDE
Che rechi!

SALEMA
Un lieto evento…
Se pur prestar degg'io fede alla voce
Di un pastor del deserto…Egli assicura
Che traversar le arene
Vide Faran sul suo fedel, destriero,
E lo narra a ciascun…

ODEIDE
Numi!... e fia vero?
(odonsi da lontano lieti gridi di acclamazioni).

VOCI LONTANE
Viva! viva Faran!

SALEMA
Odi.

ODEIDE
D'intorno voce di plauso echeggia… è desso…il vedo

ODEIDE
¡Ni en la cara leías
Las llamas del corazón!

ODEIDE Y FARASMINO
Por fin nuestras almas
Contentas, oh mi esperanza.
Sus dulces latidos
Se confundan juntos;
Que se alegren por fin
Con júbilo y amor.

ESCENA TERCERA
Salema y dichos

SALEMA
¡Farasmino!... ¡Odeide!... ¡oh, cielos!
No puedo
Ni respirar ni proferir palabra.

ODEIDE
¡Qué traes!

SALEMA
Un acontecimiento feliz...
Aunque tenga que creer en la voz
De un pastor del desierto... Él me asegura
Que vio a Faran pasar por las arenas
En su fiel corcel,
Y cuenta esto a todos...

ODEIDE
¡Cielos! ... ¿y es verdad?
(se oyen desde lejos alegres gritos de aclamación).

VOCES LEJANAS
¡Viva! ¡Viva Faran!

SALEMA
Escucha.

ODEIDE
Vítores resuenan alrededor...
es él... lo veo

[218] En el manuscrito original aparece la indicación "a 2".

CORO[219]
Viva Faran[,] onor di nostra tribù
e degno figlio d'Abufar[.]
Tutto sia gioia e dalla guerra
fra noi la calma va a regnar[.]
Viva Faran[!] viva Faran[!]

SALEMA
Ah! Faran!
(correndogli incontro).

SCENA IV[220]
Faran, seguitato da tutta la Tribù esultante.

FARAN
Ah! mie sorelle! [221]al fine io riedo.

SALEMA
Oh! Fratello![222]

FARAN
Oh! Salema!
(con trasporto, indi ad Odeide).
Cara Odeide!... in piè mi reggo appena,
nell' infocata arena[223],
quel Sol cocente...
Tutto oppresso mi avea.

TUTTI
Siedi, riposa
(Siede in mezzo a loro; tutti lo circondano:
le donzelle gli porgono i loro canestri).

CORO
Ah! Prendi…confortati…
T'acqueta, ti calma…
I dolci suoi grappoli
La palma — ti die
I succhi soavi

CORO
Viva Faran[,] honor de nuestra tribu
e hijo merecedor de Abufar[.]
Que todo sea felicidad y de la guerra
La tranquilidad vaya a reinar entre nosotros[.]
[¡] Viva Faran[!] [¡] Viva Faran[!]

SALEMA
¡Ay, Faran!
(corriendo hacia él).

ESCENA CUARTA
Faran, acompañado por toda la tribu jubilosa.

FARAN
¡Ay, mis hermanas! Por fin os vuelvo a ver.

SALEMA
¡Ay! ¡Hermano!

FARAN
¡Oh! ¡Salema!
(con entusiasmo, luego a Odeide).
¡Querida Odeide!... apenas puedo tenerme en pie,
en la arena ardiente,
aquel Sol abrasador...
Me había oprimido entero.

TODOS
Siéntate, descansa
(Se sienta entre ellos; todos lo rodean:
las doncellas le ofrecen sus cestas).

CORO
¡Ay! Toma... consuélate...
Te calma, te tranquiliza...
Sus dulces racimos
La palmera - te da
Los jugos dulces

[219] García introduce en este momento un coro con un texto que no aparece en el libreto.

[220] En la edición impresa aparece numerada esta escena por error como "SCENA V".

[221] García cambia el texto a "Mie sorelle" del original "mie care".

[222] García sustituye "Ah! Farano!" por "O[h!] Fratello[!]".

[223] Hay un cambio de texto en García "quell'infocata arena" por "nell'infocata arena".

De' patrii[224] tuoi favi
Del cedro le poma
Cogliemmo[225] per te.

FARAN
Cari oggetti, a voi vicino.
Fra si fide e amiche tende
Dolce calma al cor mi scende,
Lieto io torno a respirar…

TUTTI
Si, potrai del tuo destino (Ah! potrò del mio destino)
Il rigore al fin placar.

FARAN
Mia Salema!

SALEMA
Mio signore
Gemi?... piangi?

FARAN
(si allontana da lei).
No… son lieto.
(Ah! celar procuro invano[226]
La mia pena il mio segreto,
Non voler o ciel pietoso,
Ch'io ritorni a delirar.)

TUTTI
Qui pura scorrere
Potrai la vita[227]
Com'onda[228] limpida
Per via fiorita,
Qual ciel che torbido
Vapor non ha, no[229].

De sus panales nativos
Del cedro los frutos
Cogemos para ti.

FARAN
Queridos míos, al fin cerca de vosotros.
Entre esa fe y las tiendas amigas
Una dulce calma desciende sobre mi corazón,
Feliz vuelvo a respirar...

TODOS
Sí, podrás de tu suerte (¡Ay! podré de mi suerte)
Apaciguar por fin la aspereza.

FARAN
¡Salema mía!

SALEMA
Mi señor
¿Estás gimiendo?... ¿Estás llorando?

FARAN
(se aleja de ella).
No... soy feliz.
(¡Ay! Trato en vano de ocultar
Mi dolor, mi secreto,
No desees, oh cielo misericordioso,
que vuelva yo al delirio.)

TODOS
Aquí pura la vida
Pasar podrás
Como una ola clara
Por el camino florido,
Como un cielo
Que nublado vapor no tiene, no.

[224] García escribe "patri" en lugar de "patrii".

[225] García escribe "cogliemo".

[226] García adjudica este párrafo a Faran cuando el original es de Salema.

[227] García omite esta frase de Faran.

[228] García escribe "comi onda".

[229] García añade un "no".

FARAN[230]
In questi placidi
E bei soggiorni,
O Dei, rendetensi
I lieti giorni
Dell' innocente
Ridente età.

FARAN
Ma il padre ancor non veggio…
Dov'è?[231] che fa?

SALEMA
Nella Tribù vicina
Grave cura il chiamò.

FARAN
Grato, o sorelle[232],
ll mio tornar gli fia?

ODEIDE
Lo spero almeno,
Che padre è sempre, benché teco irato.

FARAN
Suo sdegno è giusto... egli mi crede ingrato,
Eppur sua cara imago
Meco venia per tutto… e voi pur anco
Voi foste ogn' ora al mio pensier presenti. . .
Ah! quante volte ai venti
Commisi i miei sospiri, e quante volte
Di voi l'interrogai!...
E tu, Salema?

SALEMA
lo piansi… e non parlai.

FARAN
Abbracciami…venite
(con trasporto a Salema, indi ad entrambe).
Ambe al mio sen… oh! mia Salema! Piangi?
Tu sei turbata!...

FARAN
En estas pacíficas
Y hermosas estadías,
Oh Dioses, haced
Los días felices
De la inocente
Sonriente edad.

FARAN
Pero sigo sin ver al padre...
¿Dónde está? ¿Qué hace?

SALEMA
En la Tribu vecina
Un asunto grave lo requirió.

FARAN
Oh hermanas, ¿mi vuelta,
Lo complace?

ODEIDE
Eso espero por lo menos,
Siempre será tu padre, aunque esté enojado.

FARAN
Su indignación es justa...él me considera un ingrato, pero su rostro
La veía por todos sitios, y vosotras también estuvisteis presentes en mis pensamientos...
¡Ay! ¡Cuántas veces a los vientos
He enviado mis suspiros, y cuántas veces
Le pregunté sobre vosotras!...
¿Y tú, Salema?

SALEMA
Yo lloré...y nunca hablé.

FARAN
Dadme un abrazo. Venid.
(con entusiasmo a Salema, luego a las dos).
Venid a mi pecho... ¡oh! ¡Salema mía! ¿Estás llorando?
¡Estás preocupada!...

[230] García cambia el orden de este párrafo, introduciéndolo después del *tutti*.

[231] García escribe "Dov'è?" en lugar de "ov'è?".

[232] García escribe "Grato, o sorelle" en lugar de "mie care".

SALEMA
(frenandosi a fatica).
ll cor di gioia è oppresso.
(Faran l'abbraccia di nuovo teneramente).

SCENA V
Esce Abufar, riconosce Faran, e si ferma indietro sorpreso.

ABUFAR
Che vedo?

SALEMA
il padre!

FARAN
Dove celarmi agli occhi suoi?

ABUFAR
Uscite!
(a Salema, e Odeide. Esse partono).

SCENA VI
Faran e Abufar.

FARAN
Ah! Padre mio!

ABUFAR
(Respingendolo scuramente).
Chi sei?... che vuoi?
In te più non ravviso
Di Faran le sembianze… il tuo contegno,
I vestimenti tuoi, quanto hai d'intorno
Tutto mi dice che stranier qui sei.

FARAN *(dolorosamente).*
Pur lo smarrito pellegrin qui trova
Ospizio sempre, e ogni infelice ottiene
La pietà d'Abufar — a me soltanto
Sarà la tomba asilo, ed a cercarla
Corro da te lontano in suol romito...
Che se mi avessi udito,
Men reo sarei tenuto, e l'odio tuo
Meco alla tomba io non avrei portato.
Per sempre addio.
(per partire).

SALEMA
(conteniéndose con dificultad).
De alegría está oprimido mi corazón.
(Faran la abraza otra vez con ternura).

ESCENA QUINTA
Sale Abufar, reconoce a Faran, y se detiene atrás, sorprendido.

ABUFAR
¿Qué veo?

SALEMA
¡El padre!

FARAN
¿Dónde puedo ocultarme de su mirada?

ABUFAR
¡Salid!
(a Salema y Odeide. Las dos se marchan).

ESCENA SEXTA
Faran y Abufar

FARAN
¡Ay! ¡Padre mío!

ABUFAR
(Rechazándolo con dureza).
¿Quién eres?... ¿qué quieres?
Ya no te reconozco
Los rasgos de Faran...tus modos,
Tu ropa, todo lo que te rodea...
Todo me dice que eres un forastero aquí.

FARAN *(dolorosamente).*
Incluso el peregrino perdido siempre encuentra
Aquí un lugar de refugio, y todos los infelices
Reciben
La piedad de Abufar - sólo para mí
El refugio, mi tumba será, y en busca de ella
Huyo de ti, lejos, en tierra solitaria
Y si me hubieras oído,
Habría sido menos culpable, y tu odio
A la tumba no lo habría llevado conmigo.
Adiós para siempre.
(a punto de irse).

ABUFAR *(trattenendolo).*
Che avresti detto, ingrato!
ah vieni, vieni,
Sventurato, al mio sen, rendimi il figlio
Come il padre ti rendo, e un doppio Imene
Oggi rallegri la paterna tenda!...[233]

ABUFAR *(reteniéndolo).*
¡Qué habrías dicho, ingrato!
ay, ven, ven,
Desgraciado, a mi pecho, devuélveme a mi hijo
Como yo te devuelvo a tu padre, ¡y hoy un doble Casamiento
Alegra la tienda de tu padre! ...

FARAN
Un doppio Imene!...

FARAN
¡Un doble casamiento!...

ABUFAR
Ascolta.

ABUFAR
Escucha.

FARAN
(Oh! Smania orrenda).

FARAN
(¡Oh! Horrible frenesí).

ABUFAR
Sai che in duol Salema strugge
Il bel fior de' suoi verd'anni,
Di sì lunghi e acerbi affanni
Fonte credo ardente amor…

ABUFAR
Sabes que en el dolor Salema consume
La hermosa flor de sus verdes años,
De tan largas y amargas penas
Su ardiente amor creo que la fuente sea...

FARAN *(interrompendolo.)*
E l'oggetto ne scopristi[?][234]

FARAN *(interrumpiéndolo.)*
¿Y descubriste la causa?

ABUFAR
Farasmino…

ABUFAR
Farasmino...

FARAN
(Oh! Ciel! Che sento.)

FARAN
(¡Oh! ¡Cielos! Qué oigo.)

ABUFAR
Il suo cor vo far contento,
Te felice io voglio ancor.

ABUFAR
Su corazón quiero hacer feliz,
Y todavía quiero que tú seas feliz.

FARAN *(con furore.)*
No… giammai… per me la terra
Non ha ben, non ha diletto,
Tal tempesta chiudo in petto
Che il deserto ugual non ha.

FARAN *(con furor.)*
No... jamás... para mí la tierra
No tiene ningún valor, ningún placer,
Una tormenta tengo en mi pecho
Que en el desierto no tiene igual.

ABUFAR
Quai son dunque i tuoi pensieri?

ABUFAR
¿Qué piensas entonces?

[233] En el libreto impreso se añade una frase ("Veggiam se l'ama ancor") que no aparece ni en el manuscrito de García ni en el de Romani.

[234] García añade una interrogación.

FARAN
Di fuggirti… di morire.

ABUFAR
Io ti seguo.

FARAN
In van lo speri,
Sol mi segue il mio furor[e][235].

ABUFAR
Ah! Crudel[e][236] se vuoi partire,
Svena prima il genitor.
(Abufar tiene strettamente abbracciato Faran).

a 2.

ABUFAR
D'afflitto padre i gemiti,
Padre del mondo, intendi
Il figlio mio mi rendi
fido alla patria e a te[237].

FARAN
Del cor furente i fremiti
Pietoso ciel sospendi…
La mia rag[g]ion[238] mi rendi…
Un raggio tuo brilli, un raggio tuo in me[239].

FARAN *(scotendosi).*
Dove son' io?... chi scaccia
L'orror de' sensi miei?

ABUFAR
Nelle paterne braccia.
Stretto al mio sen tu sei.

FARAN *(teneramente).*
Ah! Padre!

ABUFAR
Ah! figlio mio!
Puoi tu da me partir?...

FARAN
Huir de ti...morir.

ABUFAR
Te seguiré.

FARAN
En vano lo esperas,
Lo único que me sigue es mi furor.

ABUFAR
¡Ay! Cruel, si quieres irte,
Primero desangra a tu padre.
(Abufar abraza con fuerza a Faran).

a 2.

ABUFAR
Los gemidos de un padre afligido,
Padre del mundo, entiendes
Mi hijo me devuelves
Fiel a la patria y a ti.

FARAN
Los temblores del corazón furioso
Cielo misericordioso suspende...
Devuélveme la razón...
Que brille un rayo tuyo, un rayo tuyo en mí.

FARAN *(sacudiéndose).*
¿Dónde estoy?... ¿quién me quita
El horror de mis sentidos?

ABUFAR
En mis brazos paternales.
Apretado a mi pecho estás.

FARAN *(con ternura).*
¡Ay! ¡Padre!

ABUFAR
¡Ay! ¡Hijo mío!
¿Cómo puedes marcharte de mí?...

[235] García escribe "furore" la primera vez.

[236] García escribe "crudele".

[237] García lo cambia por "fido alla patria e a te" en lugar de "Degno di me, di te".

[238] García escribe primero "ragion" y luego "raggion".

[239] García escribe "un raggio tuo brilli, un raggio tuo in me" en lugar de "Brilli un tuo raggio a me".

FARAN *(con trasporto).*
Ah! No… restar vogl'io,
Vicino a te morir[240].
[241]Ah! sì, consolati…
Avrai (avrò) riposo.
Tranquillo e lieto[242],
Al mondo ascoso

ABUFAR E FARAN
[243]In grembo a queste
Natie foreste,
In sen di tenero
Paterno amor,
Ah! Tu puoi (posso) vivere
Felice ancor.
(partono).

SCENA VII
Interno della tenda d'Abufar. Entra Salema. Ella ha in mano un canestro con entro de' fiori, lo depone, e passeggia agitata e pensosa.

SALEMA
Lo vidi al fin… tutto il mio cor si scosse
Della sua voce al suono… ancor mi sembra
Di sentir quell' amplesso, e quel sospiro ...
Faran! Faran! Cielo! io deliro!...
» Misera! pria ch'ei possa,
» Legger sul mio sembiante,
» l'orribil fiamma [244] che ho sepolto in seno
» M'uccidi o Ciel…[245] morrò innocente [246] almeno.
Dal mio pensier si scacci
Si tormentosa idea… compiasi il serto
che alla materna tomba
ogni giorno sol penso
e su quel sasso humilmente prostrata.

FARAN *(con fervor).*
¡Ay! No...quiero quedarme,
Quiero morir a tu lado.
¡Ay! sí, consuélate...
Tendrás tú (tendré yo) descanso.
Tranquilo y feliz,
Del mundo oculto

ABUFAR Y FARAN
En el vientre de estas
Selvas nativas,
En el seno del tierno
Amor paternal,
¡Ay! Puedes tú (puedo yo) vivir
Feliz todavía.
(Se marchan).

ESCENA SÉPTIMA
Dentro de la tienda de Abufar. Entra Salema. Tiene una cesta en la mano con algunas flores, la deja y camina inquieta y pensativa.

SALEMA
Al final lo vi... todo mi corazón se estremeció
Al sonido de su voz... todavía me parece
Sentir ese abrazo, y ese suspiro...
¡Faran! ¡Faran! ¡Cielos! ¡Estoy delirando!...
» ¡Miserable! Antes de que él pueda,
» Leer en mi semblante,
» la horrible llama que he enterrado en mi pecho
» Mátame oh Cielo... al menos moriré inocente.
Que esta idea atormentadora
Váyase de mi pensamiento... haga la guirnalda
que a la tumba de mi madre llevo, en la que todos los días pienso
y sobre esa piedra postrada humildemente.

[240] García escribe "morire" en lugar de "morir".

[241] García adjudica este texto a Faran solo.

[242] García escribe "lieto" en lugar de "libero".

[243] García adjudica este texto a Abufar y a Faran.

[244] García cambia esta frase por "l'orribil fiamma" en lugar de "L'amor vietato".

[245] García escribe "m'uccidi oh ciel".

[246] García escribe "innocente" en lugar de "ubbidiente".

Piangerò… pregherò… l'ombra adorata[247]
(siede, e va intrecciando una ghirlanda.)
O madre! io dirò!
Pietate[248] di me:
Più bene non ho:
Mi prendi con te,
Tu sola d'un[249] cor,
Che vedi soffrir;
Estingui l'ardor,
Sopisci il martir…
Pietade di me…
Mi prendi con te.
(sorge più confortata).
Sì commossa ai preghi miei
Ombra amica a me verrà.
E tranquilla in seno a lei
L'alma mia riposerà.

SCENA VIII
Odeide, Salema, indi Faran.

ODEIDE
Salema!...

SALEMA
Ebben, che rechi?

ODEIDE
Dolce novella, ha perdonato il padre:
Faran non partirà… fra' le vezzose
Figlie di Samael, qual più gli piace,
Sceglier promise a sposa.

SALEMA
(Oh! Smania! Oh pena!)

ODEIDE
Sparsa tal voce appena
Esulta la Tribù; lieta s'infiora
Ogni Donzella, ed in suo cor ciascuna
L'eletta esser desia.

Lloraré... rezaré... la sombra adorada
(se sienta, y entrelaza una guirnalda.)
¡Oh madre! ¡Diré yo!
Ten piedad de mí:
Ya no tengo nada bueno:
Llévame contigo,
Tú sola de un corazón,
Que ves sufrir;
Extingue el ardor,
Calma el tormento...
Ten piedad de mí...
Llévame contigo.
(se levanta más reconfortada).
Tan conmovida por mis oraciones
La sombra amiga vendrá a mí.
Y tranquila en su seno
Mi alma descansará.

ESCENA OCTAVA
Odeide, Salema, luego Faran.

ODEIDE
¡Salema!...

SALEMA
Y bien, ¿qué traes?

ODEIDE
Dulce novedad, ha perdonado a su padre:
Faran no se irá... entre las preciosas
Hijas de Samael, la que le agrade más
Prometió elegir para casarla.

SALEMA
(¡Oh! ¡Frenesí! ¡Oh! ¡Lástima!)

ODEIDE
Difundida esta noticia apenas
Se alegra la Tribu; alegre se adorna con flores
Cada Doncella, y en su corazón cada una
La elegida desea ser.

[247] García escribe "che alla materna tomba ogni giorno sol penso e su quel sasso humilmente prostrata. Piangerò… pregherò… l'ombra adorata" en lugar del original "Che alle tomba di lei che qual madre mi fu, porto ogni giorno/Su quel sasso prostrata./ Piangerò… pregherò… l'ombra beata".

[248] García escribe "pietade".

[249] García escribe "d'un" en lugar de "di un".

SALEMA
(Resisti o tormentata anima mia)
(esce Faran).
Ciel… che vedo? Faran!...

FARAN *(entra).*
Brevi momenti
Sola degg'io per volontà del padre
Trattenerti, o Salema…

ODEIDE
Io vi lascio…

SALEMA
(Ove sono!... il cor mi trema)
(Odeide parte).

SCENA IX[250]
Faran e Salema.
Faran si arresta un momento o contemplarla, inde a lei si avvicina con inquietudine.

FARAN
Come cambiata sei! tristo pallore
Ti copre il volto, e de' begli occhi tuoi
Smarri la luce… Ah! qual tormento ignoto
Inaridisce de' tuoi giorni il fiore?

SALEMA
L'ignoro io stessa… il core
da sè si strugge… ei va cercando ognora
Un indistinto bene,
Che non esiste fuor che in suo desio.

FARAN
Lassa! come il tuo cor somiglia al mio!
Ma dimmi… ami tu forse?... alcun tra i figli
De' nostri Duci rinvenuto avresti
Degno di te?

SALEMA
Niuno al pensier mi corse.

FARAN
Qualche straniero forse
Che dir non osi? alcun di Media?... alcune

SALEMA
(Aguanta, atormentada alma mía)
(Faran sale).
Cielos... ¿qué veo? ¡Faran!...

FARAN *(entrando).*
Un instante
Sola, tengo que, por voluntad del padre
Retenerte, oh Salema...

ODEIDE
Os dejo...

SALEMA
(¿Dónde estoy?... me tiembla el corazón)
(Odeide se marcha).

ESCENA NOVENA
Faran y Salema.
Faran se detiene un momento a contemplarla, luego se acerca a ella con inquietud.

FARAN
¡Cómo has cambiado! una triste palidez
Cubre tu cara, y de tus hermosos ojos
Se pierde la luz... ¡Ay! ¿cuál tormento desconocido
marchita la flor de tus días?

SALEMA
Yo misma lo ignoro... el corazón
Se consume a sí mismo... siempre en busca
De un bien indistinto,
Que sólo existe en su deseo.

FARAN
¡Miserable! ¡Cuánto se parece tu corazón al mío!
Dime... ¿quizás ames?... ¿Hay alguien entre los
Hijos de nuestros líderes que puedas estimar
Digno de ti?

SALEMA
No se me ocurre nadie.

FARAN
¿Quizás un forastero
Que no osas decir? ¿alguien de Media?...

[250] En la edición impresa aparece numerada esta escena por error como "SCENA X".

Della vicina Persia?

SALEMA *(con inquietudine).*
Ah! No, nessuno.

FARAN
(Oh! Gioia…)
E se desio fosse del padre
Che sposa all'ara oggi ne andassi?...

SALEMA *(con maggior impazienza).*
Ah! Taci
Mai d'imenco le faci
Non arderan per me… Bensi… fra poco
Arder per te fian viste…

FARAN
Oh! qual pensiero!
Odio qualunque nodo al par di morte.

SALEMA *(con gioia repressa).*
Né donna alcuna mai…

FARAN *(interrompendola).*
Mi fia consorte,

Cercai nell'Asia intera
Un core eguale al mio,
Ma l'Asia intero, oh dio,
Un core egual non ha.

SALEMA
Fin dall'età primiera
Mi finsi un caro oggetto
Ma come io l'ho nel petto,
Formarlo il ciel non sa.

FARAN
Felice, O mia sorella[251],
Chi può destarti amore!

SALEMA
Felice la Donzella,
A cui tu doni il core!

FARAN
Vieni al mio sen… tu tremi?...

¿Alguien de la cercana Persia?

SALEMA *(con inquietud.)*
¡Ay! No, nadie.

FARAN
(¡Oh! ¡Júbilo!...)
¿Y si fuera deseo del padre
Que debieras ir al altar hoy como esposa?...

SALEMA *(con mayor impaciencia).*
¡Ay! Cállate
Jamás en la oscuridad las antorchas
Se quemarán para mí... Pero... dentro de poco
Serán vistas arder para ti...

FARAN
¡Oh! ¡cuál pensamiento!
Detesto cualquier asunto de la muerte.

SALEMA *(con alegría reprimida).*
Ninguna mujer jamás...

FARAN *(interrumpiéndola).*
Ella será mi consorte,

Busqué en toda Asia
Para un corazón como el mío,
Pero toda Asia, oh Dios,
Un corazón igual no tiene.

SALEMA
Desde la primera edad
Fingí ser un objeto querido
Pero como el corazón que tengo en mi pecho,
El cielo no lo sabe crear.

FARAN
¡Feliz, oh hermana mía,
Quien pueda despertar amor en ti!

SALEMA
¡Feliz la Doncella,
A la cual entregues tu corazón!

FARAN
Ven a mi pecho... ¿estás temblando?...

[251] García escribe "Sorella" en lugar de "Salema".

SALEMA
Tu gemi?...

a 2
Oh! Dio! perché?
Ah! che non posso esprimere
Quello ch'io[252] provo in me.

FARAN
O mia Salema! Ah! Sentimi…
M'ami?

SALEMA
Se io[253] t'amo?... il vedi…

FARAN
Sappi…

SALEMA
Favella…

FARAN
Ahi misero!

SALEMA
Parla.

FARAN
Spirar mi vedi…

SCENA X
Escono frettolosi alcuni giovani della famiglia d'Abufar. Salema e Faran si scutono.

SALEMA E FARAN[254]
Cielo!

CORO
Di voi sollecito[255]
chiedeva il genitor.

SALEMA
¿Tú estás gimiendo?

a 2
¡Oh! ¡Dios! ¿por qué?
¡Ay! no puedo expresar
Lo que siento en mí misma (mismo).

FARAN
¡Oh Salema mía! ¡Ay! Óyeme...
¿Me quieres?

SALEMA
¿Si te quiero? mira...

FARAN
Sabes que...

SALEMA
Habla...

FARAN
¡Ay miserable!

SALEMA
Habla.

FARAN
Me ves suspirar...

ESCENA DÉCIMA
Algunos jóvenes de la familia de Abufar salen apresuradamente. Salema y Faran se estremecen.

SALEMA Y FARAN
¡Cielos!

CORO
Sobre vosotros diligentemente
El padre preguntaba.

[252] García escribe "quello che provo" en lugar de "quello ch'io provo".

[253] García escribe "S'io t'amo".

[254] En la versión impresa aparece como "a 2".

[255] García escribe: "Da voi sollecito chiedeva il genitor" en lugar de "Chiedendo va Abufar".

a 2
Oh! Sorte! Io non parlai.
Non mi comprese almeno[256]

SALEMA E FARAN[257]
Vieni serena i rai. Voliam del padre in seno.
Giorno per lui si lieto non turbi il tuo dolor.
(Serbato ho il mio segreto sono innocente ancor.) [258]
(partono…).

SCENA XI
La decorazione è quella della Scena prima. In mezzo avvi un altare preparato per un solenne rito, intorno al quale è stato eretto un pergolato di fronde ec. Tutta la tribù uomini e donne sta tenendo ghirlande.

CORO
GIOVANI
Dolce qual' aura placida
D'un bel mattino,
È Farasmino.

DONZELLE
Pura qual fior, che vergine
Al Sol sorride,
Brilla Odeide.

GIOVANI
Spinse quel dolce zefiro
A queste rive amor.

DONZELLE
Invano il puro calice
Contese a lui quel fior.

TUTTI
Cesse al valor
Del dio possente,
O tu che in dolce e tenero
Nodo gli unisci, amor
Serba costante il zefiro,

a 2
¡Oh! ¡Destino! Yo no hablé.
Ni siquiera me entendió.

SALEMA Y FARAN
Ven, aclara los rayos. Volemos al pecho de nuestro padre.
Día feliz para él, que no perturbe tu dolor.
(He guardado mi secreto, sigo siendo inocente.)
(Se marchan...).

ESCENA UNDÉCIMA
El decorado es lo de la Escena primera. En el centro hay un altar preparado para un rito solemne, alrededor del cual se ha erigido una pérgola de frondas, etc. Toda la tribu de hombres y mujeres lleva guirnaldas.

CORO
JÓVENES
Dulce como la plácida aura
De una hermosa mañana,
Es Farasmino.

DONCELLAS
Pura como una flor, virgen
Al Sol sonríe,
Hermosa Odeide.

JÓVENES
Ese dulce céfiro trajo
A estas orillas el amor.

DONCELLAS
En vano es el puro cáliz
Contendió a él esa flor.

TODOS
Detenga al valor
Del poderoso dios,
Oh tú que en dulce y tierno
Nudo los unes, amor
Mantén tu céfiro constante,

[256] García unifica los textos de este duo.

[257] En la versión impresa aparece como "a 2".

[258] García unifica el original.

Fido mantieni il cor[259],
S'amin fra lor
Eternamente.

SCENA XII
Abufar, Odeide, Farasmino, inde Salema.

ABUFAR
Tu sei pago… a te s'infiora
De' miei padri il sacro altar.

FARASMIN[260]
Ed io tacqui? e a te finora
L'amor mio potei celar.

ABUFAR
La modestia del tuo cuore[261],
D'Odeide il bel pudore,
Cosi puri e dolci affetti
Io mi appresto a coronar.

FARASMIN. ODEIDE
Generoso!

ABUFAR
Cari oggetti!

FARASMIN, ODEIDE E ABUFAR[262]
Altro ben non so bramar.

a 3
Cielo, che in questo istante
Fausto sperar mi lice,
Rendi una Coppia Amante
Conserva un padre Amante
Al par di me (noi) felice.
Questi da me (lui) formati
Nodi di puro amor[263].

Mantén el corazón fiel,
Que los dos se quieran
Eternamente.

ESCENA DUODÉCIMA
Abufar, Odeide, Farasmino, luego Salema.

ABUFAR
Eres complacido… para ti se adorna con flores
el sagrado altar de mis padres.

FARASMINO
¿Y yo callé? y de ti hasta ahora
Mi amor pude esconder.

ABUFAR
La modestia de tu corazón,
De Odeide el precioso pudor,
Un afecto tan puro y dulce
Me dispongo a coronar.

FARASMINO. ODEIDE
¡Qué generoso!

ABUFAR
¡Queridos míos!

FARASMINO, ODEIDE Y ABUFAR
No conozco otro bien que desear.

a 3
Cielo, que en este instante
De buen auspicio esperar me es lícito,
Haz una Pareja Amante
Mantén a un padre Amante
A la par de mí (nosotros) feliz.
Formados por mí (él) estos
Nudos de puro amor.

[259] García escribe "cor" en lugar de "fior".

[260] Gacía adjudica este párrafo solo a Farasmino y no a este junto a Odeide.

[261] García escribe "core".

[262] García adjudica esta parte también a Abufar.

[263] García en Odeide y Farasmino cambia el texto de este verso a "nodo d'un puro amor".

SCENA XIII
Salema, Faran e detti, appena escono essi, Abufar, Odeide e Farasmino vanno loro incontro.

ODEIDE *(a Salema)*
Vien[264], Salema!

ABUFAR *(a Faran)*
Figlio Vieni,
Uno fratello[265] a te presento,
(Additandogli in confuso Salema, ed Odeide, che si tengon per mano.)

FARAN
(Ciel! Che ascolto[266]? Ah tu sostieni il mio core in tal cimento.)

ABUFAR
Taci?...

ODEIDE
Fermi?...

TUTTI
Oh! Ciel! Qual'ira?...

FARAN
Uom straniero, a tanto aspira?

FARASMINO
Io straniero!

ABUFAR
Oh! Quale oltraggio!...

FARASMINO
Io straniero!...

CORI
È fuor di sé.

FARAN
Fra gli schiavi di Cambise
Ritornar tu schiavo puoi.

ESCENA DECIMOTERCERA
Salema, Faran y dichos, tan pronto como salen, Abufar, Odeide y Farasmino van al encuentro de ellos.

ODEIDE *(a Salema)*
¡Ven, Salema!

ABUFAR *(a Faran)*
Ven hijo,
Te presento a un hermano,
(Señalándole confundido Salema y Odeide, que se tomen de las manos).

FARAN
(¡Cielos! ¿Qué oigo? Ay, tú sostienes mi corazón en tal prueba.)

ABUFAR
¿Te callas?...

ODEIDE
¿Te paras?...

TODOS
¡Oh! ¡Cielos! ¿Qué ira?...

FARAN
Forastero, ¿aspiras a tanto?

FARASMINO
¡Forastero, yo!

ABUFAR
¡Oh! ¡Qué afrenta!...

FARASMINO
¡Forastero, yo!...

COROS
Está fuera de sí.

FARAN
Entre los esclavos de Cambise
A ser un esclavo puedes volver.

[264] García escribe "Vieni".

[265] García escribe "fratello" en lugar de "sposo".

[266] García sustituye "Salema?" por "Che ascolto?".

Là ti eleggi, e non fra noi,
Una sposa uguale[267] a te.

ABUFAR
Ei si elesse a patria e tomba
ll terren de' padri miei…
Egli adora i nostri Dei;
Più stranier fra noi non è.

FARASMINO
Tu dal Ciel la patria avesti,
Da me stesso io la cercai,
Giudica[r][268] ti lascio omai,
Se maggior tu sei di me.

FARAN
Temerario! Questo brando,
Punirà cotanta offesa.

ODEIDE, SALEMA
Ferma[269].

ABUFAR
Audace! Ov'io comando
Movi tu si rea contesa?

SALEMA
Ah! Fratello[270]! il padre offendi,
L'ira acqueta!... a lui t'arrendi.

FARAN
Tu per lui pregar mi puoi!
Tu! Salema!... o mio furor!
Va!... t'involа, vien tu sola
Fuora amata a questo cor.
(Abbraccia con sommo trasporto Odeide, indi si allontana da lei inorridito, fremito universale.)

ABUFAR, FARASMINO, ODEIDE
Oh! Qual sospetto
In me si desta!

Allá eliges, y no entre nosotros,
Una esposa idéntica a ti.

ABUFAR
Eligió para él como patria y tumba
La tierra de mis padres...
Él adora a nuestros Dioses;
Un forastero entre nosotros ya no es.

FARASMINO
Del Cielo obtuviste la patria,
Yo mismo la busqué,
Ahora te dejo juzgar,
Si eres más grande que yo.

FARAN
¡Temerario! Esta espada,
Va a castigar tanta ofensa.

ODEIDE, SALEMA
Detente.

ABUFAR
¡Atrevido! Donde yo mando
¿Planteas una contienda tan criminal?

SALEMA
¡Ay! ¡Hermano! Ofendes al padre,
¡Calma tu ira! ... ríndete a él.

FARAN
¡Puedes rezar tú por él!
¡Tú! ¡Salema!... ¡Oh, furia mía!
¡Vete!...vuela, ven tú sola
Amada por este corazón.
(Abraza a Odeide con gran sentimiento, luego se aleja de ella con horror, en un temblor universal.)

ABUFAR, FARASMINO, ODEIDE
¡Oh! ¡Qué sospecha
Se despierta en mí!

[267] García y el manuscrito ThB 1991 escriben "eguale".

[268] "Giudicar" en García y en el manuscrito ThB 1991.

[269] En la versión de García esta palabra no la dice Abufar, sino solo Odeide y Salema.

[270] "Fratello" en García y en el manuscrito ThB 1991 y "Faran" en versión impresa.

FARAN, SALEMA
TUTTI
Oh! Qual in petto,
Crudel tempesta
Il sangue arresta
Orrendo gel…
Il dubbio atroce
L'affanno atroce
Che il sen m'ingombra,
Deh' tu disgombra
Pietoso ciel.

ABUFAR
Olà tosto le fiamme destate,
Abbia fine ogni vano ritegno.

CORO
All' Altare! All' Altare!

FARAN *(opponendosi furibondo).*
Fermate!
Niun si muova… paventi il mio sdegno.

ABUFAR
Empio, arresta!

FARAN
L'altare si abbatta,
Meco in pria[271] lo sposo combatta,
Sangue io voglio

FARASMINO
Son pronto a versarlo.

SALEMA, ODEIDE
Ah! Che fate? Oh! Momento d'orrore! [272]

ABUFAR
Si disarmi, e pensate a serbarlo
In catene al paterno rigor.
(Scompiglio universale).

TUTTI
Come il suol si scuote e balza
Al cozzar degli elementi,
Come il turbo aggira ed alza

FARAN, SALEMA
TODOS
¡Oh! En el pecho,
Cruel tormenta
Detiene la sangre
Un hielo horrible...
La duda atroz
El afán atroz
Que me abarrota el pecho,
Ay, tú vacía
Misericordioso cielo.

ABUFAR
Ay, enseguida las llamas despertadas,
Que cese cada vana discreción.

CORO
¡Al altar! ¡Al altar!

FARAN *(oponiéndose furiosamente).*
¡Parad!
Que nadie se mueva...quien tema mi indignación.

ABUFAR
Impío, ¡párate!

FARAN
Que el altar caiga,
Que el novio pelee conmigo primero,
Quiero sangre

FARASMINO
Estoy listo para derramarla.

SALEMA, ODEIDE
¡Ay! ¿Qué estáis haciendo? ¡Oh! ¡Momento de horror!

ABUFAR
Desarmad, y pensad en mantenerlo
En cadenas al rigor paternal.
(Desorden universal).

TODOS
Como la tierra se agita y se revuelve
Al choque de los elementos,
Como el torbellino gira y levanta

[271] García: "Pria" en lugar de "prima".

[272] García: "Orror!".

Nel deserto arene ardenti,
Tal d'affetti e smanie orrende
Ria battaglia in me s'accende,
Tal percosso e afflitto è il core
Da terror che ugual non ha.
Ah! di pianto apportatore
Sempre il giorno a me (lor) sarà.

FARAN
Niun si muova paventi il mio sdegno,
(Empio!)
Sangue voglio, la voglio versar!

TUTTI
Paventa, ei core non ha.[273]

En el desierto las arenas ardientes,
Con afectos y afanes terribles
Una cruel batalla en mí se enciende,
Tan herido y afligido está mi corazón
Por un terror que no tiene igual.
Ay, portador de lágrimas
El día siempre será para mí (ellos).

FARAN
Que nadie se mueva, quien teme mi indignación,
(¡Impío!)
¡Quiero sangre, quiero derramarla!

TODOS
Temed, corazón él no tiene.

Fine dell'Atto Primo.

Fin del Primer Acto.

Atto Secondo

Acto Segundo

SCENA PRIMA
Recinto fra le tende della Tribù circondato d'alti palmizi, e di poggi adombrati di piante fruttifere.

ESCENA PRIMERA
Un recinto entre las tiendas de la Tribu, rodeado de altas palmeras y de colinas llenas de plantas frutales.

ABUFAR
(è assio fra gli abitanti della Tribù immerso in profondi pensieri.)

ABUFAR
(sentado entre los habitantes de la Tribu, absorto en profundos pensamientos.)

FARASMINO
(i giovani della sua famiglia lo circondano afflitti.)

FARASMINO
(los jóvenes de su familia lo rodean, afligidos.)

FARASMINO E CORO
Pria che severo giudice
Sciogli al tuo sdegno il freno.
Padre clemente, ascoltalo
Un solo istante almeno . . .
Forse ei non è colpevole
Come al tuo cor sembrò.

FARASMINO Y CORO
Antes de que un juez severo
Suelte el freno de tu indignación.
Padre misericordioso, escúchalo
Sólo por un momento al menos...
Tal vez no sea él tan culpable
Como le pareció a tu corazón.

ABUFAR
A questi luoghi involati
Consci di mia sventura. . .
Altra famiglia cercati
Più fortunata e pura,
La più crudele infamia

ABUFAR
A estos lugares apartados
Conscientes de mi desgracia...
Busca otra familia
Más afortunada y pura,
La infamia más cruel

[273] Se trata de un agregado de García.

Su questa mia piombò.

FARASMINO
Ch'io[274] t'abbandoni, e misera
Lasci Odeide in pianto!

ABUFAR
Il dèi; squallore e lagrime
Fiam dote a lei soltanto.

FARASMINO
Cambia consiglio…

ABUFAR *(sorgendo).*
Lasciami

FARASMINO
E vuoi?...

ABUFAR
Vendetta io voglio…[275]
Giuro, o sol per l'eterno tuo lume
Testimonio di tanto delitto,
Che col sangue dell'empio trafitto
Vendicar la natura saprò.

FARASMINO E CORO
Non udir, non accogliere, o Nume
Giuramento, che l'ira dettò.

ABUFAR
Olà… venga Odeide.
(Partono alcuni Arabi).

FARASMINO
All'infelice
Risparmia almen l'orrore,
De' tuoi sospetti… ella è abbastanza afflitta
Del tuo dolore e mio.

ABUFAR
Interrogar vogl'io,
Esaminar quel cor. Tolgan gli Dei
Che nuove colpe io scopra, e nuovi rei!

Sobre la mía cayó.

FARASMINO
Que yo te abandone, ¡y miserable
dejes a Odeide en lágrimas!

ABUFAR
Dioses; miseria y lágrimas
Fueron dote sólo a ella.

FARASMINO
Busca otro consejo...

ABUFAR *(levantándose).*
Déjame

FARASMINO
¿Qué quieres...?

ABUFAR
Quiero venganza...
Lo juro, oh sol por tu luz eterna
Testigo de este crimen,
Que con la sangre del impío herido
Vengar la naturaleza sabré.

FARASMINO Y CORO
No oigas, no acojas, oh Cielo
Este juramento dictado por la ira.

ABUFAR
Pues...que venga Odeide.
(Se van algunos árabes).

FARASMINO
A la infeliz
Al menos ahorra el horror
De tus sospechas...ella está bastante afligida
De tu dolor y del mío.

ABUFAR
Quiero yo interrogar,
Examinar aquel corazón. Que se quiten los Dioses
¡que me dejen descubrir nuevas culpas, y nuevos reos!

[274] García: "Ch'io".

[275] García: "Voglio" en lugar de "vo".

SCENA II
Odeide fra i faimgliari di Abufar e detti.

ABUFAR
Avanzati

ODEIDE
Qual'ira
Scintilla ne' tuoi sguardi! ah! Non è questo
Il paterno tuo volto, e al tuo aspetto
Tu mi astringi a tremar la prima volta.

ABUFAR
E n'hai ben d'onde.

ODEIDE
Ah! Che mai dici?

ABUFAR
Ascolta.
Qual se tu fossi innanzi
Al tuo giudice eterno, a me rispondi,
Palesa il ver... La sua colpevol fiamma
Ti svelava Faran? Quando in lui nacque!
Come in lui si nutri?...

ODEIDE
Cielo! Qual fiamma?
Qual mistero d'orror!

ABUFAR
L'empio fratello
Arde d'amor... t' infingi invan... tu il sai...

ODEIDE
Taci! non proseguir… gelar mi fai…
Oh! rio sospetto! — e tu potesti, o padre,
Fede prestargli? a questo orribil giorno
Mi hai tu serbato? oh me come infelice! ahi!
Come scolparmi?... chi mi dà parole?...
Voi chiamo in testimonio, o cielo, o sole.
Ah! se son io colpevole
Di sì nefando eccesso,
In questo istante istesso
Si oscuri il ciel per me,
M'incenerisca il folgore,
Padre, d'innanzi a te.
(si prostra con sommo dolore ai piedi di Abufar.)

ESCENA SEGUNDA
Odeide en medio de los familiares de Abufar y citados.

ABUFAR
Avanza.

ODEIDE
¡Qué ira
brilla en tus ojos! ¡Ay! Esta no es
Tu cara paternal, y ante tu presencia
Tú me obligas a temblar por primera vez.

ABUFAR
Y tienes razón en temblar.

ODEIDE
¡Ay! ¿Qué estás diciendo?

ABUFAR
Escucha.
Como si estuvieras ante
el juez eterno, a mí responde,
La verdad revela... ¿la llama culpable de Faran
Te ha desvelado? ¡Cuando nació en él!
¿Cómo se alimenta en él?...

ODEIDE
¡Cielos! ¿Qué llama?
¡Qué misterio de horror!

ABUFAR
El impío hermano
Arde de amor...en vano finges...tú lo sabes...

ODEIDE
¡Cállate! No sigas... Me das frío...
¡Oh, cruel sospecha! - ¿y tú pudiste, oh padre,
Prestarle fe? ¿En este horrible día
Me has dejado? ¡Oh, qué infeliz soy! ¡Ay!
¿Cómo puedo exculparme?... ¿quién me dará
palabras?...
Tú eres mi testigo, oh cielo, oh sol.
¡Ay! si soy yo culpable
De un exceso tan nefasto,
En este mismo momento
Que el cielo se oscurezca para mí,
Que el relámpago me queme,
Padre, delante de ti.
(con gran dolor se postra a los pies de Abufar.)

FARASMINO (*ad Abufar*).
Che mai facesti?

CORO
Ahi! Misera!

FARASMINO E CORO
Ella è innocente…

ODEIDE
Il giuro.

ABUFAR *(commosso)*
Sorgi… mi abbraccia, e apprestati
A farmi appien sicuro.

ODEIDE
Imponi, a me ti affida.

ABUFAR
Partir tu dèi

TUTTI
Partir!

ABUFAR
Stanza ti sian più fida
Le Tende di Sair.

ODEIDE *(tremante)*
Ah! qual più fido albergo
Poss'io sperar di questo?
Padre, se teco io resto
Che mai degg'io temer?

ABUFAR *(severamente)*
Va… ricercar nol dei,
Rispetta i cenni miei…

ODEIDE
Ubbidirò, ti calma,
Mi è legge il tuo voler

a 3

ODEIDE, ABUFAR E FARASMINO
(Ah! che smarrita è l'anima[276],
Confuso il mio pensier.)

FARASMINO (*a Abufar*)
¿Qué hiciste?

CORO
¡Ay! ¡Miserable!

FARASMINO
Ella es inocente...

ODEIDE
Lo juro.

ABUFAR *(conmovido)*
Levántate... abrázame, y prepárate
Para ponerme a salvo.

ODEIDE
Lo que desees, soy tu sierva.

ABUFAR
Tienes que irte.

TODOS
¡Irse!

ABUFAR
Que te sean más fieles
Las Tiendas de Sair.

ODEIDE *(temblando)*
¡Ay! ¿cuál habitación más fiable
Puedo yo esperar más que esta?
Padre, si me quedo contigo
¿qué tengo que temer?

ABUFAR *(severamente)*
Ve... no tienes que buscarlo,
Respeta mis deseos...

ODEIDE
Obedeceré, cálmate,
Tu voluntad es ley para mí.

a 3

ODEIDE, ABUFAR Y FARASMINO
(¡Ay! qué alma perdida,
Confuso es mi pensamiento.)

[276] García: "Anima". Se respeta esta versión en la transcripción de la partitura en lugar de "alma".

ODEIDE
Ma che veggo? sospirate?
Pianto, O Padre hai tu sul ciglio?
Ah! saprò se voi mi amate,
Sopportar si crudo esiglio.
Il deserto è a me ridente,
Se mi segue il vostro amor.

TUTTI
Ah! Faran, il ciel clemente
Ti perdoni il suo dolor.
(parte Odeide.)

SCENA III
Abufar

ABUFAR
Ite, o Donzelle, e ad essa
Fin che imposto io non l'abbia,
Sia vietato d'uscir dalla sua tenda.
(le donne partono.)
Al prigionier si renda
Acciaro e Libertà: nuovo io far voglio
Esperimento de' disegni suoi...
Siete paghi, o miei fidi, io cedo a voi.
(parte con gli Arabi).

SCENA IV
Farasmino solo, indi Faran

FARASMINO
Misero, altrui lusingo, ed io non posso
Me stesso lusingar pur troppo avverso
Già da lunga stagion Faran provai,
Ma non credeva mai
Che mi serbasse il mio destin fatale
Nel fratel d'Odeide il mio rivale.
Eccolo, ei già si appressa,
Come è turbato!... e nel suo tristo aspetto
Traspar l'affanno che divora in petto.
(esce Faran lentamente, e cogli occhi fissi a terra.)
Faran!

FARAN
Sei tu!. . . vedi ? . . . l'acciar mi è reso . . .
Libero io son, ma non temer..tranquillo
Pienamente son'io , qui vuole il padre

ODEIDE
¿Qué veo? ¿suspiras?
¿Hay lágrimas, oh Padre en las pestañas?
¡Ay! si tú me amas sabré
soportar este cruel exilio.
El desierto me sonríe,
si tu amor me sigue.

TODOS
¡Ay! Faran, que el cielo misericordioso
Te perdone su dolor.
(Odeide se marcha.)

ESCENA TERCERA
Abufar

ABUFAR
Id, oh Doncellas, y que a ella
Hasta que lo haya impuesto yo,
Le sea prohibido salir de su tienda.
(las mujeres se marchan.)
Devuelve al prisionero
Armadura y Libertad: quiero hacer un nuevo
experimento con sus proyectos...
Estáis satisfechos, mis fieles, me rindo ante
vosotros.
(se marcha con los árabes).

ESCENA CUARTA
Farasmino solo, luego Faran

FARASMINO
Desgraciado, adulo a los demás, y no puedo
Halagarme a mí mismo, aunque ya desde hace
tiempo
Demasiado esquivo percibí a Faran,
Pero nunca creí
Que mi fatal destino me guardaría
En el hermano de Odeide mi rival.
Ahí está, ya se acerca,
¡Qué preocupado está!...y en su triste apariencia
Trasluce el afán que devora su corazón.
(Faran sale lentamente, con los ojos fijos en el suelo.)
¡Faran!

FARAN
¡Eres tú!... ¿ves?... mi armadura me han
devuelto...
Estoy libre, pero no te preocupes...estoy

A me parlar. . . io nol vedrò. . . coraggio
Non ho di sopportar gli sguardi sui.
Tu, Farasmino, a lui
Recar devi per me l'ultimo addio.

Totalmente en paz, el padre
Me quiere hablar... yo no lo veré...coraje no
Tengo para soportar sus miradas.
Tú, Farasmino, a él
Debes darle un último adiós por mí.

FARASMINO
Partir forse vuoi tu?

FARASMINO
¿Quieres marcharte?

FARAN
Si, lo degg'io.
A te funesta e al padre
Sarà la mia presenza, e più di tutti
All' infelice che nomar non oso[277].
Tu fortunato sposo
Seco rimani ...io di quegli occhi i rai
Più non vedrò… non li vedrò più mai.

FARAN
Sí, tengo que marcharme.
A ti y al padre, funesta
Mi presencia será, y más que a nadie
A la infeliz que no me atrevo a nombrar.
Tú, afortunado novio,
Te quedas... yo los rayos de esos ojos
Nunca volveré a ver... Nunca los volveré a ver.

FARASMINO
(Ciel! Quale orribil fiamma!)

FARASMINO
(¡Cielos! ¡Qué llama horrible!)

FARAN
Ah! tu non puoi
Immaginar a qual me stesso io danni
Amara vita, eppur... un solo instante
Potria cambiar mio stato… ed un deserto
Celarci entrambi all'universo intero.

FARAN
¡Ay! tú no puedes
Imaginarte que estoy sufriendo una
Amarga vida, sin embargo... un solo instante
Podría cambiar mi sino... y un desierto
ocultarnos a ambos de todo el universo.

FARASMINO
Come?... con chi?... ti spiega.

FARASMINO
¿Cómo?... ¿con quién?... explícate.

FARAN *(colpito da quanto ha detto).*
Ah! qual pensiero,
Vederla io voglio
(con risoluzione dopo aver pensato un istante).

FARAN *(sorprendido por lo que ha dicho).*
¡Ay! qué pensamiento,
Quiero verla
(con decisión, después de pensar un momento).

FARASMINO *(correndo a lui).*
Ove ne vai?

FARASMINO *(corriendo hacia él).*
¿A dónde vas?

FARAN
Ti scosta,
Voglio vederla… ho sopportato assai.

FARAN
Aparta,
Quiero verla...mucho he soportado.

FARSAMINO
Ferma… non la vedrai.

FARASMINO
Detente...no la verás.

[277] "che nomar non oso" en García y en el manuscrito ThB 1991.

FARAN
Chi può vietarlo?

FARASMINO
Io te lo vieto.

FARAN
Audace
Ancor non sai di quanto io sia capace.
(gli afferra una mano, e con furor concentrato se la reca al petto.)
La tua man mi accosta al seno,
Senti il core, è fiamma, è fuoco.
Brama sangue, e il sangue è poco
A calmar l'immenso ardor.

FARASMINO
Senti il mio, di gelo è pieno,
Ma quel gelo non vien da tema . . .
Di ribrezzo agghiaccia e trema
All' idea di tanto orror.

a 2

FARAN
Ah! qual furia a te mi ha spinto
Per l'eccidio d'ambidue!

FARASMINO
Qual fatale e cieco istinto
Risvegliò le smanie tue;
La tua vista, i detti tuoi

a 2

FARASMINO
Mi ricolmano d'orror,

FARAN
Va, mi lascia,

FARASMINO
Forsennato!
Non andrai fin ch'io respiri.

FARAN
Temi, temi un disperato
Snuda il ferro,

FARASMINO
Tu deliri.

FARAN
¿Quién puede impedirlo?

FARASMINO
Te lo impido yo.

FARAN
Insolente
Todavía no sabes de lo que soy capaz.
(le agarra la mano y, con furia concentrada, se la lleva al pecho.)
Tu mano se acerca a mi pecho,
Siente mi corazón, es llama, es fuego.
Anhela la sangre, y la sangre es poca
Para calmar el inmenso ardor.

FARASMINO
Siente el mío, de hielo está lleno,
Pero ese hielo no es por miedo...
Se congela de asco y tiembla
Ante la idea de tal horror.

a 2

FARAN
¡Ay! ¡qué furia me ha llevado a ti
Por el asesinato de los dos!

FARASMINO
Aquel instinto ciego y fatal
Despertó tus obsesiones;
Tu mirada, tus palabras

a 2

FARASMINO
Me llenan de horror,

FARAN
Ve, déjame,

FARASMINO
¡Insensato!
No te irás mientras yo respire.

FARAN
Temes, temes a un desesperado
Desenvaina la espada,

FARASMINO
Estás delirando.

FARAN
Snuda il ferro, qui morrai…
(si scaglia contro di Farasmino, Il quale si pone in difesa. In questo mentre esconda varie parti, Abufar, Odeide, e Salema con seguito di Arabi.)

SCENA V
Detti, Abufar, Salema, Odeide e Coro

ABUFAR
Traditor, che tenti mai!

SALEMA *(a Faran).*
Ah! fratello[278]!

ODEIDE *(a Farasmino).*
Ah! Sposo mio!

FARAN *(colpito da queste parole).*
Sposo a lei!

FARASMINO
Si, tal son'io,
E suo sposo io morirò.

FARAN
Che mai sento? In quale affanno
Un inganno... mi piombo!
Ah! perdona i miei trasporti,
I miei torti, amico, oblia.
L'amor tuo felice sia,
lo mai più nol turberò.

a 5
ABUFAR, FARAN ODEIDE
Ah! Contento!... e intesi il vero?...
Non m'amava (l'amava) m'ingannai,
Troppo cieco (cieca) io mi lasciai
Trasportar dal mio furor (Ingannar dal mio timor)

FARAN, SALEMA
Ma qual gioia! ed io che spero?...
Lusingarti, o cor, potrai?
Son più misera (misero) che mai, l'orror mio
Si fa maggior.

FARAN
Desenvaina la espada, aquí morirás...
(arremete contra Farasmino, que se defiende. En este momento oculta a varias partes, Abufar, Odeide y Salema con un séquito de árabes).

ESCENA QUINTA
Dichos, Abufar, Salema, Odeide y Coro

ABUFAR
¡Traidor! ¡Qué estás intentando!

SALEMA *(a Faran).*
¡Ay! ¡Hermano!

ODEIDE *(a Farasmino).*
¡Ay! ¡Esposo mío!

FARAN *(sorprendido por estas palabras)*
¡Su esposo!

FARASMINO
Sí, así es,
y moriré como tal.

FARAN
¿Qué oigo? ¡En qué
engaño... caigo!
¡Ay! perdona mis sentimientos,
Mis errores, amigo mío, olvídate.
Que tu amor sea feliz,
Nunca volveré a entrometerme.

a 5
ABUFAR, FARAN Y ODEIDE
¡Ay! ¡Feliz!... ¿Y he comprendido la verdad?...
Ella no me amaba (amaba él) me engañé,
Demasiado ciego (ciega) me dejé llevar
Por mi furia (y engañar por mi miedo)

FARAN, SALEMA
¡Qué alegría! ¿y yo qué espero? ...
¿Serás capaz, oh corazón, de adularte?
Soy más miserable que nunca, mi horror
Se acrecienta.

[278] "fratello" en García y en el manuscrito ThB 1991.

ABUFAR
Ma non rispondi?

FARAN
Oh! Dio!

ABUFAR, FARASMINO, ODEIDE
Senti che smania è questa?

FARAN
Fuggir, partir vogl'io
Quest'aura è a me funesta

ABUFAR
Faran!

ODEIDE *(sola)*
Fratello!

FARASMINO
Amico!

FARAN
Sappiate… aimè e a che lo dico?
Sappiate sol ch'io deggio
partir, tacer, morir

a 5
ABUFAR, FARASMINO, ODEIDE
Ah! qual t'opprime l'anima
Nuovo e più rio furore!
Deh! per pietà ti calma!
Palesa di tuo dolore!

ABUFAR
Ah! che gli opprime l'anima
Di Salema l'amore!
Lontan da lei la calma
Ritroverà quel core!

FARAN, SALEMA
Ah! che smarrita è l'alma,
Trafitto e oppresso il core,
Per me non vi è più calma
Per me non v'ha che orrore

SALEMA *(da sé)*
(E soffocar deggio
Per fino i miei sospir.)

ABUFAR
¿No vas a contestar?

FARAN
¡Oh Dios!

ABUFAR, FARASMINO, ODEIDE
Escucha, ¿qué frenesí es este?

FARAN
Quiero marcharme, huir
Este aire es fatal para mí

ABUFAR
¡Faran!

ODEIDE *(sola)*
¡Hermano!

FARASMINO
¡Amigo!

FARAN
Sabed... ¿ay, para qué lo digo?
Sólo sabed que yo tengo que
marcharme, callarme, morir

a 5
ABUFAR, FARASMINO, ODEIDE
¡Ay! oprime tu alma
Una nueva y más justa cólera!
¡Ay! ¡por piedad cálmate!
¡Muestra tu dolor!

ABUFAR
¡Ay! ¡oprime a su alma
El amor de Salema!
¡Lejos de ella la tranquilidad
Vuelve a encontrar aquel corazón!

FARAN, SALEMA
¡Ay! el alma está perdida,
Herido y oprimido el corazón,
Para mí no hay más tranquilidad
Para mí sólo hay horror

SALEMA *(sola)*
(Y tengo que reprimir
Incluso mis suspiros.)

ABUFAR, FARASMINO, ODEIDE
Lo stato, in cui ti veggio,
Rinnuova i miei martir.

FARAN
Sappiate sol ch'io deggio
Partir, tacer, morir.
(Faran si libera da essi, tutti lo seguono maravigliati.)

SCENA VI
Tenda come nell' Atto primo
Salema, (sola). Indi Odeide.

SALEMA
Respiro al fin… sola son'io… mi lice
Iiberamente il freno
Scioglier al pianto—ahi! sciagurata, ahi! nullo
Ti dà conforto il lagrimar, nè dramma
Della fatal[279] fiamma in te si scema.
Pace solo per morte avrà Salema.
(siede pensosa.)

ODEIDE
(Eccola, il mio sospetto -*in disparte osservandola*-.
Fatto è certezza; a lei si parli, e tutto
Si scopra alfin questo tremendo[280] arcano.)

SALEMA
Scacciar procuro invano
Si tormentosa idea — dalla mia mente.
Nè ragion, nè rimorso la cancella.
Tutto è per me Faran.

ODEIDE
(dopo queste parole si appressa a lei con un grido,)
Ah! Mia Salema!

SALEMA (*sbigottita si alza*).
Misera me!... sei tu?... sempre al mio fianco,
Odeide rimani; un sol momento
Non mi lasciar… in gran periglio io sono,
La mia virtù vacilla… Oh! Dio… che dissi!

ABUFAR, FARASMINO, ODEIDE
El estado, en el que te veo,
Renueva mis martirios.

FARAN
Sólo sabed que yo tengo que
marcharme, callarme, morir.
(Faran se deshace de ellos, todos lo siguen sorprendidos.)

ESCENA SEXTA
En la tienda como en el Primer Acto
Salema, (sola). Luego Odeide.

SALEMA
Respiro al final... sola estoy... me es lícito
Libremente soltar el freno
De mis lágrimas – ¡ay! ¡desgraciada, ay!
Ningún consuelo
Da llorar, ni ningún drama
De la llama fatal en ti se extingue.
Sólo con la muerte Salema tendrá paz.
(*se sienta pensativa.)*

ODEIDE
(Ahí está, mi sospecha -*observandola a un lado*-.
El hecho es cierto; que se le hable, y todo
se descubra por fin este horrible misterio).

SALEMA
En vano trato de desterrar
A esta idea atormentadora - de mi mente.
Ni la razón, ni el remordimiento la suprimen.
Faran es mi todo.

ODEIDE
(después de estas palabras, se acerca a ella gritando,)
¡Ay! ¡Salema mía!

SALEMA *(se levanta, atónita).*
¡Desgraciada de mí!... ¿eres tú?... siempre a mi lado, Odeide te quedas; un solo momento
No me dejes... en gran peligro estoy,
Mi virtud vacila... ¡Oh! ¡Dios... qué he dicho!

[279] García y manuscrito "Fatal" en lugar de "vietata".

[280] García y manuscrito "tremendo" en lugar de "fatale".

Sorella[281]! io vaneggiai…
Nulla è ver, ti diss'io!

ODEIDE
Dicesti assai,
Amor ti strugge.

SALEMA
Ahi! quale amor!

ODEIDE
Vietato,
Colpevole; inaudito[282]…

SALEMA
Oh! Mia sorella[283]!
Pietà di me.

ODEIDE
Della tua fiamma oggetto…
Tremo in dirlo…è Faran[284].

SALEMA
Deh' taci... taci...
Parla sommesso… io te ne prego… io stessa
innorridisco di tua voce al suon[285],
uccidimi Odeide un'empia sono
Tu non sai quante lagrime io sparsi,
Quanta guerra d'affetti tremendi, . . .
Qual per vento si accrescon gl'incendi,
La mia fiamma si accrebbe ai sospir,
Sol per morte potrebbe scemarsi
E coraggio non ho di morir.

ODEIDE
Ti componi, alcun giunge.

¡Hermana! Estaba delirando...
Nada es verdad, te lo dije yo.

ODEIDE
Mucho dijiste,
El amor te consume.

SALEMA
¡Ay! ¡qué amor!

ODEIDE
Prohibido,
Culpable; inaudito...

SALEMA
¡Oh! ¡Hermana mía!
Ten piedad de mí.

ODEIDE
De tu llama el objeto...
Tiemblo al decirlo...es Faran.

SALEMA
Ay, silencio... silencio...
Habla quedamente... te lo ruego... yo misma
Me horrorizo al sonido de tu voz,
¡Mátame, Odeide, impía soy!
No sabes cuántas lágrimas he derramado,
Cuántas guerras de pasiones terribles, ...
Como el viento aumenta los incendios,
Mi llama se acrecentó con los suspiros,
Sólo a través de la muerte podría extinguirse
Y coraje de morir no tengo.

ODEIDE
Contrólate, alguien se acerca.

[281] García y manuscrito "Sorella" en lugar de "amica".

[282] García y manuscrito "inaudito…" en lugar de "ostinato".

[283] García y manuscrito "Oh! Mia sorella!" en lugar de "Oh! Mio sostento".

[284] García y manuscrito "Tremo in dirlo…è Faran" en lugar de "E il figlio d' Abufar".

[285] García y manuscrito "innorridisco di tua voce al suono." En lugar de "Aghiaccio, tremo di tai voci al suon".

SCENA VII
Farasmino e coro (frettolosi)

SALEMA E ODEIDE
Che rechi

FARASMINO
Tristo annunzio…

CORO E FARASMINO
Faran è partito.
Dall' ardente corsiero rapito
Nel deserto a nostri occhi spari.

SALEMA
Cielo! io manco…
(si abbandona sulle braccia d'Odeide).

ODEIDE
Ah! sorella…!

FARASMINO E CORO *(maravigliati).*
Che avvenne?

ODEIDE
Soccorretela…

TUTTI
I sensi smarri
(tutti sono intorno a lei.)

FARSAMINO E CORO
Pallida… fredda… immobile,
Muta affannata anela…

ODEIDE
(Cielo, il segreto orribile
Agli occhi altrui tu cela)

SALEMA *(scuotendosi).*
Dove son'io?...

TUTTI *(confortandola)*
Salema!
Sorgi, ritorna in te.

SALEMA
Sorella… oh! angoscia estrema!
Faran!... Faran!... dov'è?

ESCENA SÉPTIMA
Farasmino y Coro (apresurados)

SALEMA Y ODEIDE
Qué llevas

FARASMINO
Una triste noticia...

CORO Y FARASMINO
Faran se ha marchado.
Por el ardiente corcel secuestrado
En el desierto de nuestros ojos desapareció.

SALEMA
¡Cielos! me desmayo...
(se abandona en los brazos de Odeide).

ODEIDE
¡Ay! ¡hermana...!

FARASMINO Y CORO *(sorprendidos).*
¿Qué ha pasado?

ODEIDE
Socorredla...

TODOS
Ha perdido el sentido
(están todos cerca de ella.)

FARASMINO Y CORO
Pálida...fría...inmóvil,
Silenciosa angustiada anhela...

ODEIDE
(Cielos, el horrible secreto
A los ojos de los demás oculta)

SALEMA *(sacudiéndose).*
¿Dónde estoy?

TODOS *(confortándola)*
¡Salema!
Levántate, vuelve en ti.

SALEMA
Hermana... ¡oh! angustia extrema!
¡Faran! ... ¡Faran! ... ¿dónde está?

Crudeli… correte,
Spietati… volate

FARASMINO, CORO
Oh! Ciel qual furore!

ODEIDE, CORO
È fuori di sè.

SALEMA
Me lassa! — che tento?
Che spero, che chiedo?
Vaneggio, lo sento…
Deliro… lo vedo…
Ah! che piangere vorrei,
E più lagrime non ho,
Tutte oh dio! sugli occhi miei
ll dolor le consumò.

FARASMINO, ODEIDE E CORO
Giusto ciel! pietà di lei...
La ragion l'abbandonò.
(parte disperata, tutti la seguono in iscompiglio.)

SCENA VIII
Cimitero della Tribù; una Tomba sovrasta alle altre. Una di esse è della madre di Faran, ed è sparsa di fiori. Il Sole è al tramonto.

FARAN (solo).
Pria che per sempre a questo suol m'involi,

A salutarvi per l'estrema volta
Vengo, o tombe degli avi, a te primiero
che coperto di fiori ancora io scerno,
Sasso che chiudi il cenere materno.
O, madre al tuo vicino
Sorgesse il mio, comune avremmo il pianto,
Comuni le ghirlande
Che qui Salema spande, e l'ombra mia
Qualche conforto oltre la tomba avria.

Caro oggetto, un tuo sospiro,
Un tuo prego, un dolce accento
Di destarmi un sol momento,
Di animarmi avrian valor.
Forse allor

Crueles... corred,
Despiadados... volad

FARASMINO, CORO
¡Oh! ¡Cielos, qué furor!

ODEIDE, CORO
Está fuera de sí.

SALEMA
¡Déjame! - ¿qué intento?
¿Qué espero, qué pido?
Desvarío, lo siento...
Deliro...lo veo...
¡Ay! llorar querría,
Y no tengo más lágrimas,
Todas, ay dios, sobre mis ojos
El dolor las consumió.

FARASMINO, ODEIDE Y CORO
¡Cielos! Piedad de ella...
La razón la abandonó.
(se marcha desesperada, todos la siguen en agitación.)

ESCENA OCTAVA
Cementerio de la Tribu; una Tumba se eleva sobre las demás. Una es la de la madre de Faran, y está cubierta de flores. El Sol se está poniendo.

FARAN (solo).
Antes de que desaparezca de esta tierra para siempre,
Para saludaros por última vez
Vengo, oh tumbas de mis antepasados, a ti la primera, cubierta de flores todavía te veo,
Piedra que cierra las cenizas maternas.
Oh, madre que cerca de la tuya
Se levante la mía, en común tendríamos el llanto,
En común las guirnaldas
Que aquí Salema esparce, y mi sombra
Un poco de consuelo después de la tumba tendría.
Querido objeto, un suspiro tuyo,
Un ruego tuyo, un dulce acento
Para despertarme por un momento,
Para animarme tendrán valor.
Tal vez entonces

lo risponderti potrei
Con un gemito d'amor.
Ma tanto bene,
invano io spero:
Sasso straniero
Mi chiuderà,
Nè di una lagrima,
Nè di un sol fiore
Pietoso core,
Mi onorerà. _
(L'aria comincia ad oscurarsi, e tratto, tratto lampeggia.)
Ma il ciel s' oscura, e minacciar procella
Sembra il fragor che dal deserto viene…
Fra quelle ardenti arene
Giacerà questa spoglia almen sepolta.
(Si avvia risolutamente per uscire, e s'incontra in Salema.)

SCENA X
Salema e Faran

FARAN
Ciel! Che vedo?
(ritorna indietro, e da lei s'allontana).

SALEMA
Ah! Faran! Fermati… Ascolta.

FARAN
Sventurata! a che vieni?

SALEMA
E tu, crudele,
Dove corri?

FARAN
A morir.

SALEMA
Teco io ne vengo…
Non ti abbandono più.
(stringendosi a lui).

FARAN
Lasciami, è questa
Ora fatal, funesta…
Che divider ci deve eternamente.

Responderte podría
Con un lamento de amor.
Pero poco mal,
espero en vano:
Una piedra extranjera
Me cerrará,
Ni con una lágrima,
Ni con una sola flor
Un misericordioso corazón,
Me honrará. _
(El aire comienza a oscurecerse y, de repente, relampaguea).
Pero se oscurece el cielo, y amenaza tormenta
Parece que el fragor del desierto viene...
Entre aquellas arenas ardientes
Quedará este despojo al menos enterrado.
(Se pone en marcha con decisión y se encuentra con Salema).

ESCENA DÉCIMA
Salema y Faran

FARAN
¡Cielos! ¿Qué veo?
(vuelve atrás, y se aleja de ella).

SALEMA
¡Ay! ¡Faran! Para...Escucha.

FARAN
¡Desgraciada!... ¿a qué vienes?

SALEMA
Y tu, cruel,
¿A dónde corres?

FARAN
A morir.

SALEMA
Voy contigo...
No te dejaré más.
(apretándose a él).

FARAN
Déjame, esta es
Una hora fatal, funesta...
Que separarnos debe para siempre.

SALEMA
Giammai, giammai…
(tenendolo abbracciato)
FARAN *(fuori di sé).*
(Non ho più cor, più mente)
Se di te pietosa sei,
Mi abbandona, a me t'invola.

SALEMA
Se ti cal de' giorni miei,
Non lasciarmi afflitta e sola.

FARAN
Ah! potessi a te vicino
La mia vita terminar!

SALEMA
Ah! potessi il tuo destino
Al tuo fianco, oh dio! sfidar.

FARAN
Sempre meco oh! Ben supremo!

SALEMA
Teco sempre!... o lieta sorte!
(Abbandonandosi al trasporto delle loro passione).

a 2
Si congiunti ognor saremo…
Indivisi in vita, e morte ...
Nel suo seno avrà il deserto
Un asilo protettor
Che segreto, che coperto
Custodisca il nostro amor
(in questo mentre il cielo si è del tutto oscurato, e la burrasca scoppia.)

FARAN
Ah! Che ascolto?...

SALEMA
Infuria il turbine.

FARAN
Imperversa procella…
(si dividono sbigottiti).

SALEMA
Jamás, jamás...
(manteniéndolo apretado)
FARAN *(fuera de sí).*
(No tengo corazón, ni mente)
Si eres misericordiosa de ti misma,
Abandóname, aléjate de mí.

SALEMA
Si te calman mis días,
No me dejes angustiada y sola.

FARAN
¡Ay! ¡Si pudiera cerca de ti
Terminar mi vida!

SALEMA
¡Ay! si pudiera a tu destino
Cerca de ti, dios, desafiar.

FARAN
¡Siempre conmigo! ¡Bien supremo!

SALEMA
¡Contigo siempre! ... ¡Oh suerte feliz!
(*Abandonándose al entusiasmo de su pasión).*

a 2
Si juntos siempre estaremos...
Indivisos en la vida, y en la muerte...
En su pecho tendrá el desierto
Un refugio protector
Que secreto, que cubierto
Guarde nuestro amor
(en este momento el cielo se ha oscurecido totalmente y estalla la tormenta).

FARAN
¡Ay! ¿Qué estoy escuchando?...

SALEMA
Enfurece el turbión[290].

FARAN
Desencadena la tormenta...
(se separan, atónitos).

[290] Aguacero muy violento acompañado de fuerte viento.

SALEMA
Oh! Spavento, è mio germano!

FARAN
Oh delitto! è mia sorella.
SALEMA
T'apri o terra!

FARAN
Oh ciel! Mi fulmina!
SALEMA E FARAN
A me stesso io fo terror.

a 2
Lasciami… involati…
Fuggi a miei sguardi…
Nume terribile
Vibra i suoi dardi,
spira nel turbine
vendicator.
Voi divideteci,
ombre frementi;
voi nascondeteci,
tombe tacenti;
ah! Di viventi
siamo l'orror.
(Disperati si gettano sulle tombe lontane uno dall'altro: la procella si va calmando; dopo alcuni momenti di silenzio odonsi delle voci lontane.)

VOCI
Faran! Faran!

FARAN
Che sento?

SALEMA
Genti di face armate!

a 2
Il padre.

FARAN
Oh! Mio spavento!

SALEMA
¡Oh! ¡Qué horror, es mi hermano!

FARAN
¡Oh delito! Es mi hermana.
SALEMA
¡Ábrete oh tierra!
FARAN
!Cielos! ¡Fulmíname!

SALEMA Y FARAN
A mí mismo, me doy miedo.

a 2
Déjame... aléjate ...
Huye de mi vista...
Un numen[291] terrible
Hace vibrar sus dardos,
en el turbión sopla
vengador.
Nos separáis,
sombras temblorosas;
Escondednos,
tumbas silenciosas;
¡ay! De los vivos
somos el horror.
(Desesperados se lanzan sobre las tumbas distantes el uno del otro: la tormenta se calma; después unos momentos de silencio se oyen voces lejanas).

VOCES
¡Faran! ¡Faran!

FARAN
¿Qué oigo?

SALEMA
¡Gente armada de antorchas!

a 2
El padre.

FARAN
¡Oh! ¡Qué espanto!

[291] Deidad dotada de un poder misterioso y fascinador.

SALEMA
Ove fuggir?
(per uscire).

SCENA ULTIMA
Abufar, Odeide, Salema, Farasmino e Coro.

ABUFAR
Fermati ed ascoltate![286]

FARAN
Punite i miei trasporti
Che la morte sia il pago
Del mio spergiuro[287] amor.
(prostrandosi a lui disperati).

ABUFAR
Alzati, abbracciami,
E corri alla tua felicità

FARAN
Cosa dici?

SALEMA
Oh! Qual gioia!

ABUFAR
Adesso poi amarla
Senza temore

FARAN
Oh Dei!

SALEMA
Dici il vero?

FARAN
Deh, parla!

ABUFAR
Ella non è mia figlia.
Un giorno uno straniero
La lasciò quasi[288] morta la,
giunto quel sentiero.

SALEMA
¿Dónde huir?
(a punto de salir).

ÚLTIMA ESCENA
Abufar, Odeide, Salema, Farasmino y Coro

ABUFAR
¡Parad y escuchad!

FARAN
Castiga mis sentimientos
Que la muerte sea el precio
De mi perjuro amor.
(postrándose a él desesperado).

ABUFAR
Levántate, abrázame,
Y corre hacia tu felicidad.

FARAN
¿Qué estás diciendo?

SALEMA
¡Oh! ¡Qué alegría!

ABUFAR
Ahora puedes amarla
Sin temor.

FARAN
¡Oh Dioses!

SALEMA
¿Dices la verdad?

FARAN
¡Pues, habla!

ABUFAR
Ella no es mi hija.
Un día un forastero
La dejó casi muerta allí,
En ese camino.

[286] Agregado de García desde aquí.

[287] García escribe "pergiuro"

[288] García escribe "Casi"

L’amor ch’io gli portai
fece ch’io la trattai
Come mia propria figlia.
Ma il fato più possente
Ha deciso altrimenti, altrimenti.
Abbraccia la tua sposa
sia [a] te felici ognor.

CORO
Si, sia [a] te felici ognor

ABUFAR
Venite, o cari figli
Del padre al dolce seno.
Io son contento appieno
Del vostro puro amor.

FARAN E SALEMA
Siamo contenti appieno
Sarem felici ognor

TUTTI
Per i lacci dell’amore
Nostri voti son compiti.
E le pene son finite,
Quest’è il trionfo dell’amor

FINE

El amor que le di
Hizo que yo la tratara
Como mi propia hija.
Pero el destino más poderoso
Ha decidido de otro modo, de otro modo.
Abraza a tu amada
Que seáis siempre felices.

CORO
Sí, que seáis siempre felices

ABUFAR
Venid, queridos hijos
Al dulce pecho del padre.
Estoy plenamente contento
Con vuestro puro amor.

FARAN Y SALEMA
Estamos plenamente contentos.
Siempre seremos felices.

TODOS
Por los lazos del amor
Nuestros votos están hechos.
Y las penas se acabaron,
Esto es el triunfo del amor.

FIN

3.- Índice de números musicales y enlace a la grabación

NOTA: Para poder escuchar los archivos de sonido con la grabación, debe hacerse clic sobre el título del número en cuestión y se abrirá una página de internet al archivo correspondiente. La grabación de la misma es una interpretación del software Sibelius Ultimate y la biblioteca de sonidos de NotePerformer 3

ACTO I

p. 187 Introducción: "Occhio del ciel ed anima…".
Odeide, Salema, Farasmino, Abufar y coro.

p. 192 Recitativo y terceto: "Sorgete; e ognun s'appresti…".
Abufar, Odeide, Salema y Farasmino.

p. 196 [nº 2] Cuarteto: "Oh! Di perenni lagrime crudo e fatale oggetto…".
Abufar, Odeide, Salema, Farasmino y coro.

p. 215 Recitativo: "Voi sole, o figlie mie…".
Salema y Abufar.

p. 217 Recitativo: "Oh! Non credea che dolorosa…".
Odeide y Farasmino.

p. 219 [nº 3] Duetto: "Deh! Parla… che brami?".
Odeide y Farasmino.

p. 228 Recitativo: "Farasmino!".
Odeide y Salema.

p. 231 [nº 4] Coro: "Viva Faran, onor di nostra tribù…".
Coro.

p. 235 Recitativo: "Ah! Faran!".
Odeide, Salema y Faran.

p. 236 [nº 5] Coro: "Ah! Prendi…confortati…".
Coro (con Odeide y Salema).

p. 240 [nº 6] Aria: "Cari oggetti, a voi vicino…".
Faran (con Odeide, Salema y Farasmino).

p. 257 Recitativo: "Ma il padre ancor non veggio…".
Salema, Odeide, *Faran y Abufar.*

p. 259 Recitativo: “Ah! padre mio!”.
Faran y Abufar.

p. 262 [nº 7] Duetto: “Sai che in duol…”.
Faran, Abufar.

p. 279 Recitativo: “Le vidi al fin…”.
Salema.

p. 282 [nº 8] Aria: “O madre! Io dirò!”.
Salema.

p. 291 Recitativo: “Salema!”.
Odeide, Salema, Faran.

p. 293 Recitativo: “Come cambiata sei!”.
Salema, Faran.

p. 296 [nº 9] Duetto: “Cercai nell’Asia intera…”.
Salema, Faran (y coro).

p. 317 [nº 10] Finale I: “Dolce qual’aura placida”.
Odeide, Salema, Faran, Farasmino, Abufar y coro.

ACTO II

p. 380 [nº 11] Coro: “Pria che severo giudice…”.
Coro, (Abufar y Farasmino).

p. 387 [nº 12] Aria: “Giuro, o sol per l’eterno tuo lume…”.
Abufar (Farasmino y coro).

p. 397 Recitativo: “Olà… venga Odeide…”.
Abufar y Farasmino.

p. 400 [nº 13] Aria: “Ah! Se son io colpevole…”.
Odeide, (*Farasmino, Abufar y coro).*

p. 423 Recitativo: “Ite, o donzelle…”.
Abufar, Faran y Farasmino.

p. 429 [nº 14] Duetto: “La tua man mi acosta al seno…”.
Faran y Farasmino.

p. 443 [nº 15] Quinteto: “Traditor che tenti mai…”.
Odeide, Salema, Faran, Farasmino, Abufar y coro.

p. 463 Introducción y recitativo: “Respiro al fin…”.
Salema.

p. 467 [nº 16] Aria: “Tu non sai quante lagrime io sparsi…”.
Salema (con Odeide, Farasmino y coro).

p. 500 Introducción y recitativo: “Pria che sempre a questo suol m’involi…”.
Faran.

p. 507 [nº 17] Aria: “Caro oggetto, un tuo sospiro…”.
Faran.

p. 523 Recitativo: “Ciel! Che vedo? Ah! Faran!”.
Salema y Faran.

p. 525 [nº 18] Duetto: “Se di te pietosa sei…”.
Salema y Faran.

p. 555 [nº 19] Finale II: “Fermati ed ascoltate!”.
Odeide, Salema, Faran, Farasmino, Abufar y coro.

4.- Edición crítica de *Abufar, ossia La famiglia araba* de Manuel García
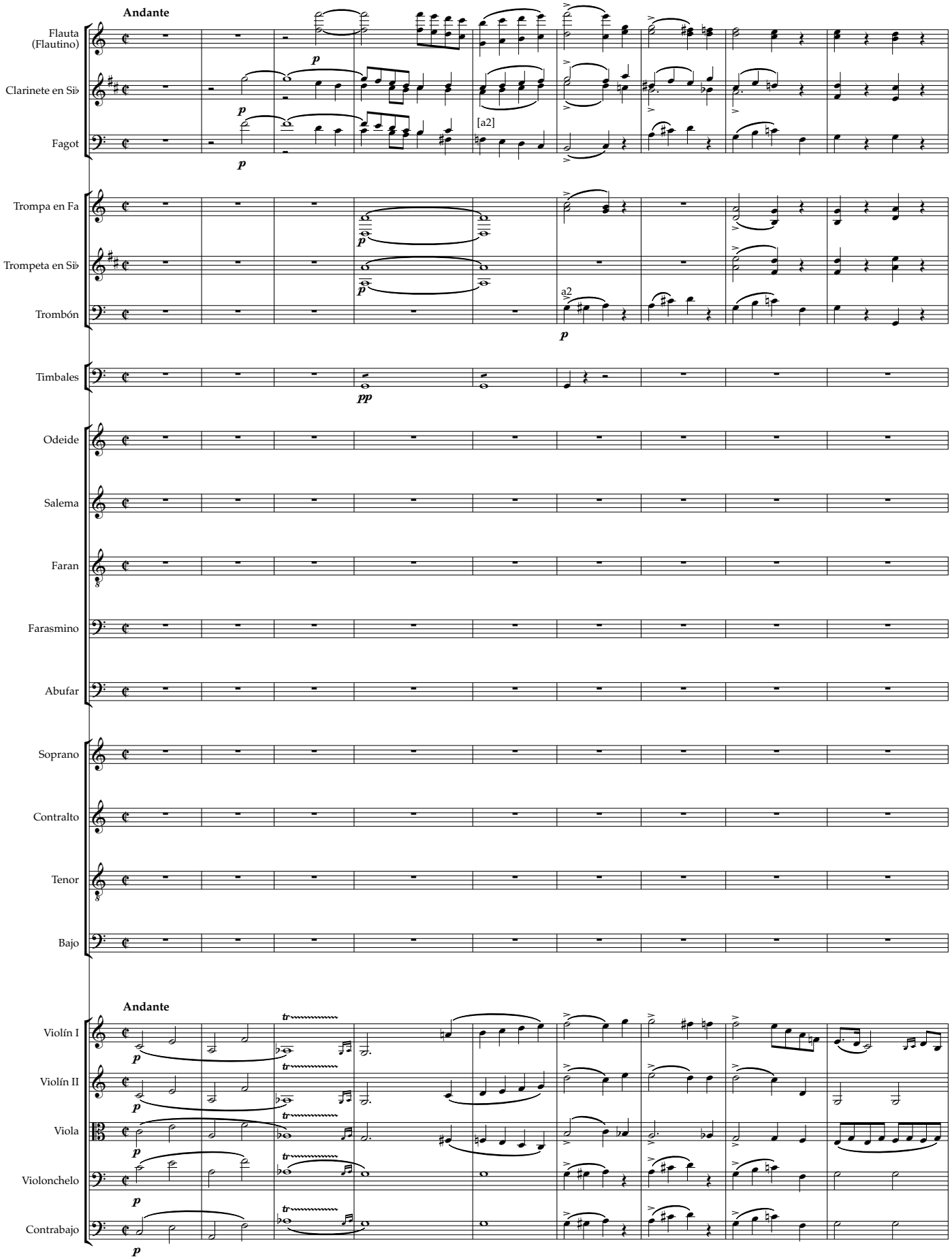
ACTO I
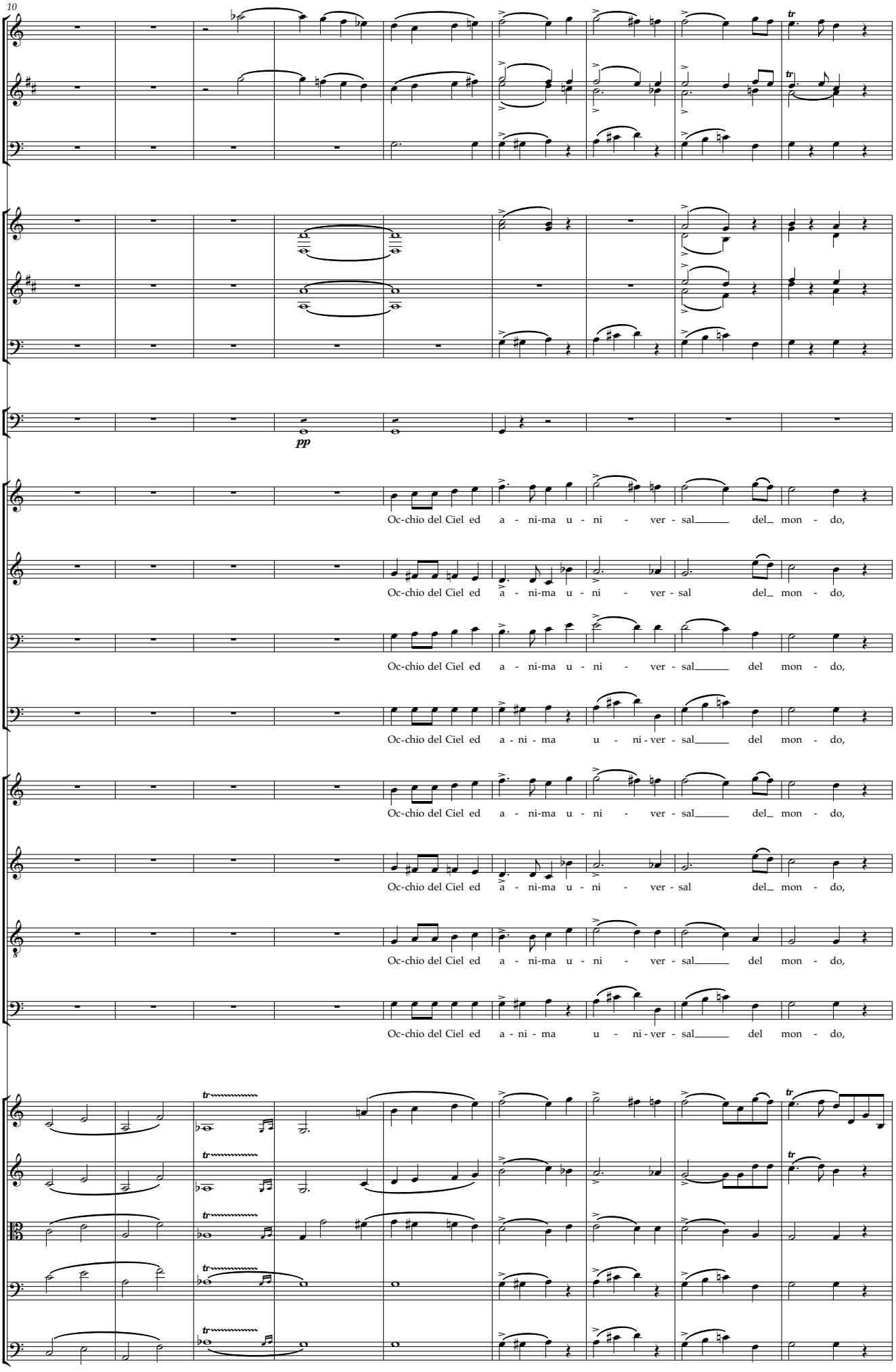
Abufar
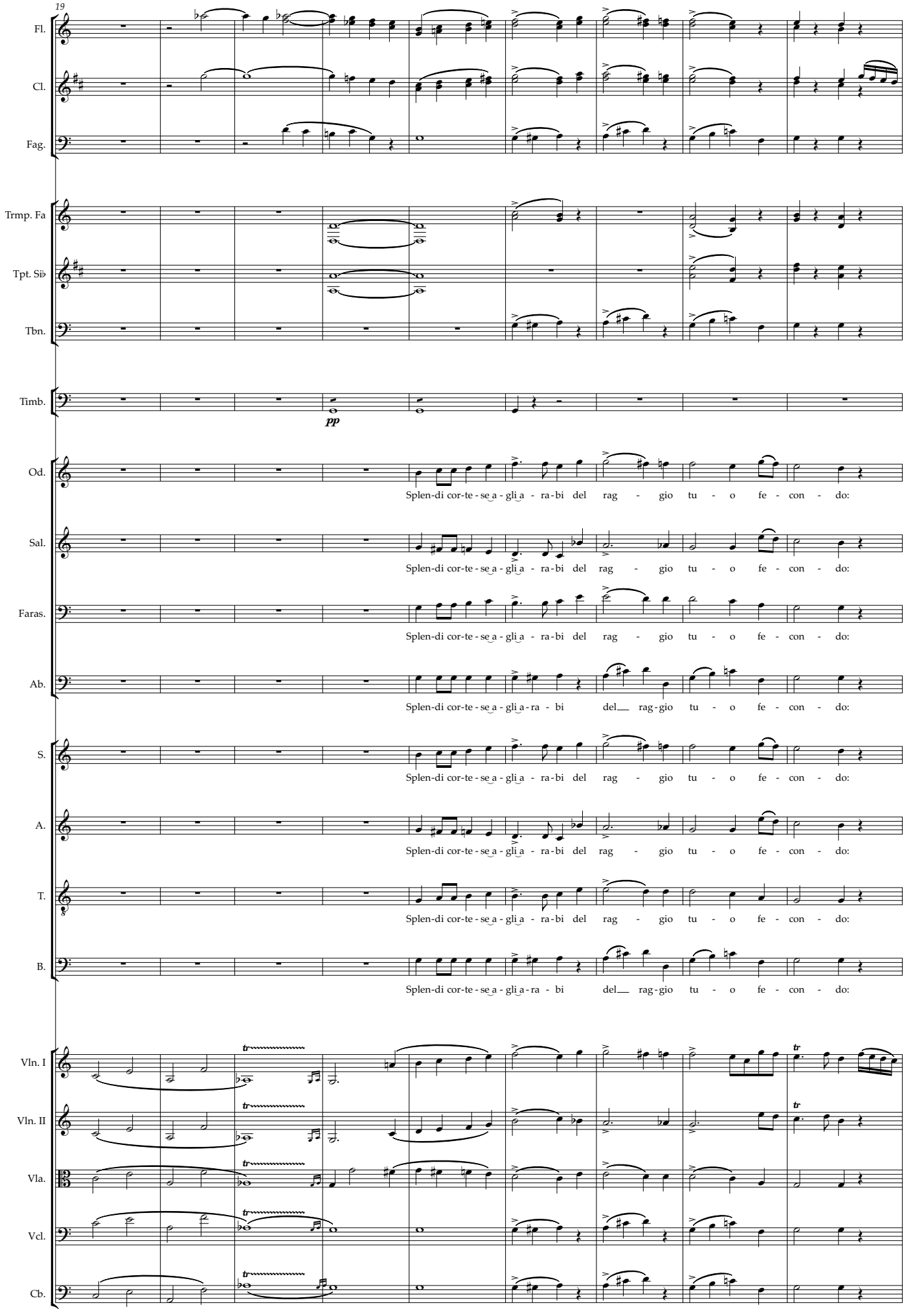
Atto 1º
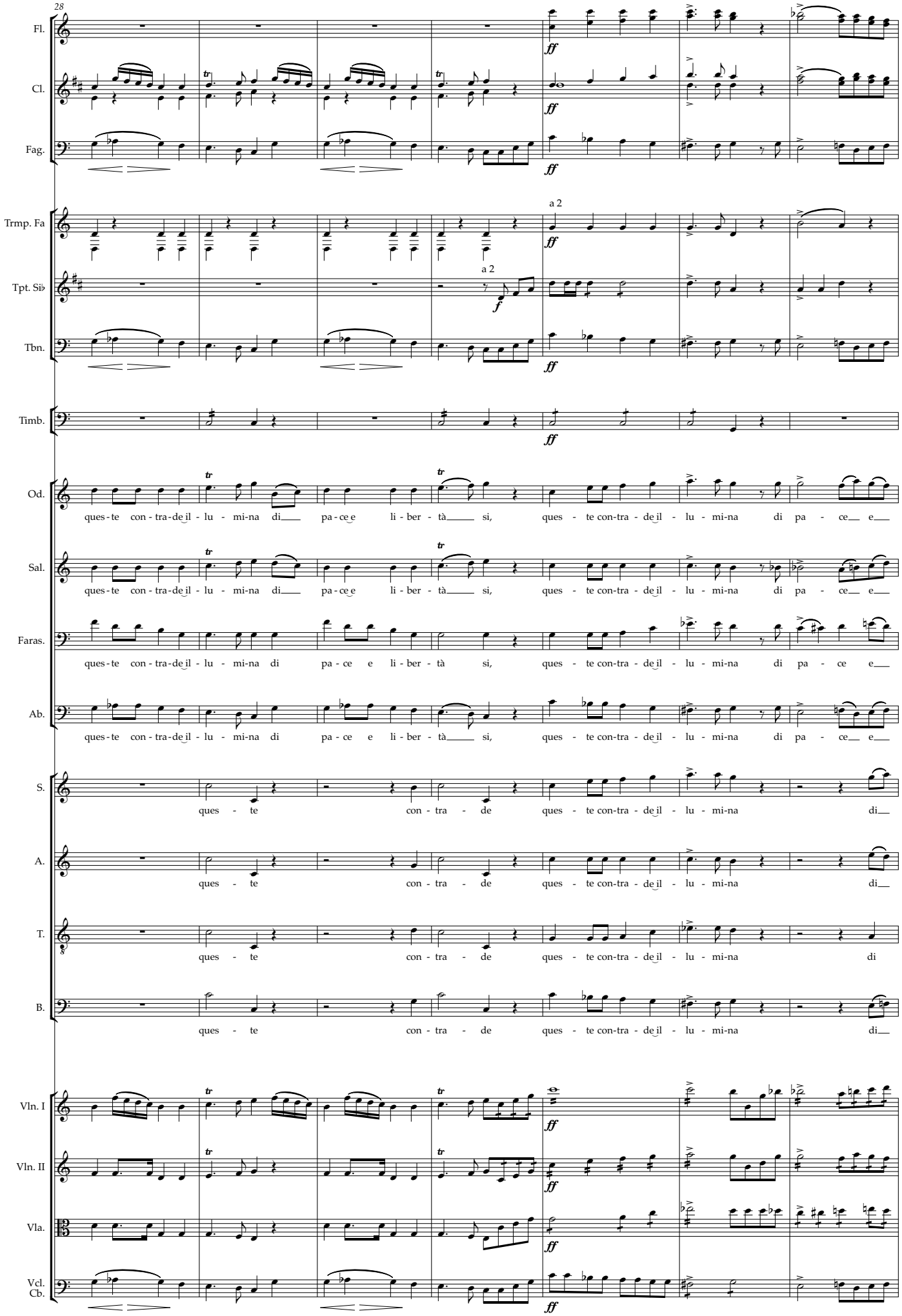
Introduzione
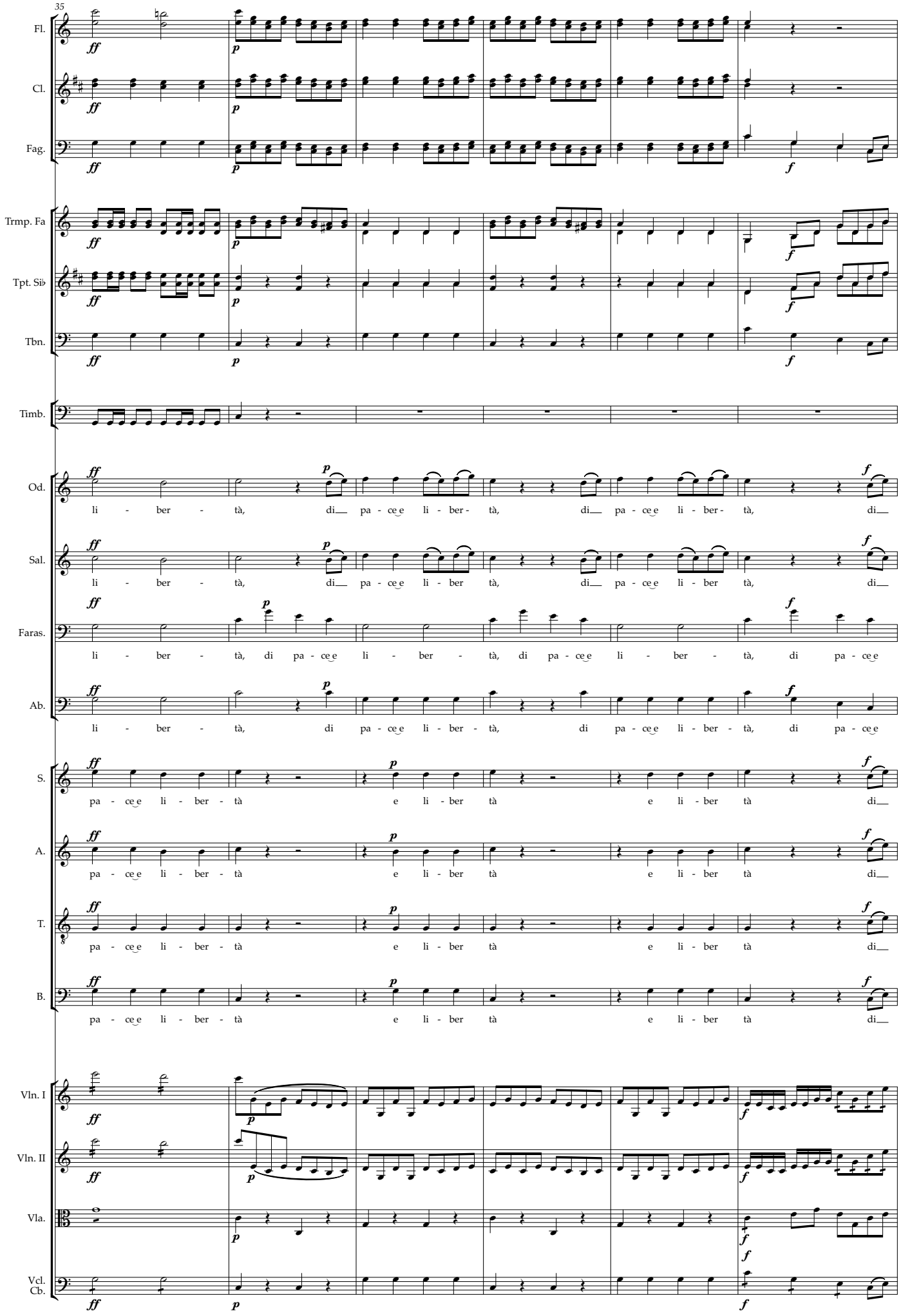
[Manuel] García
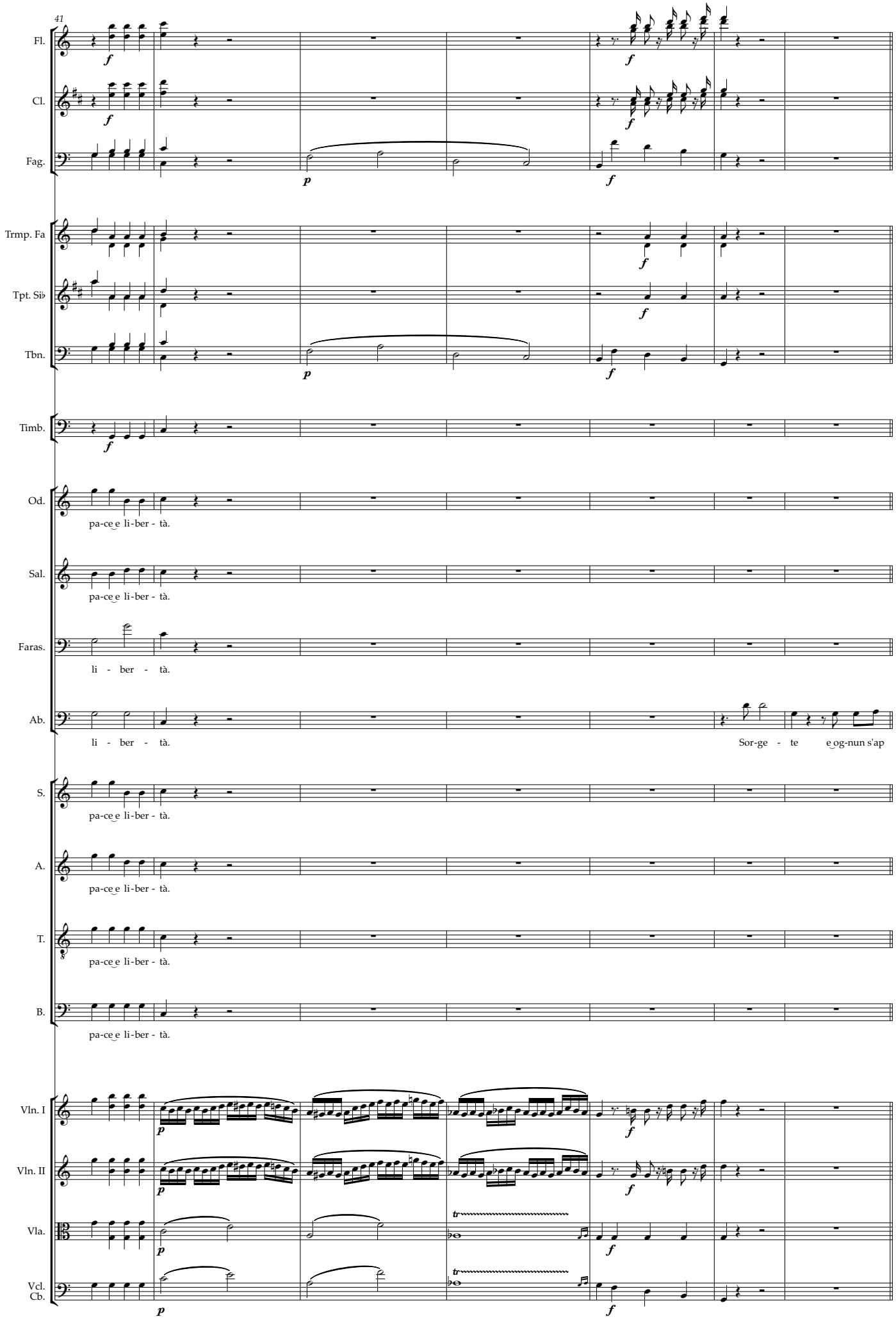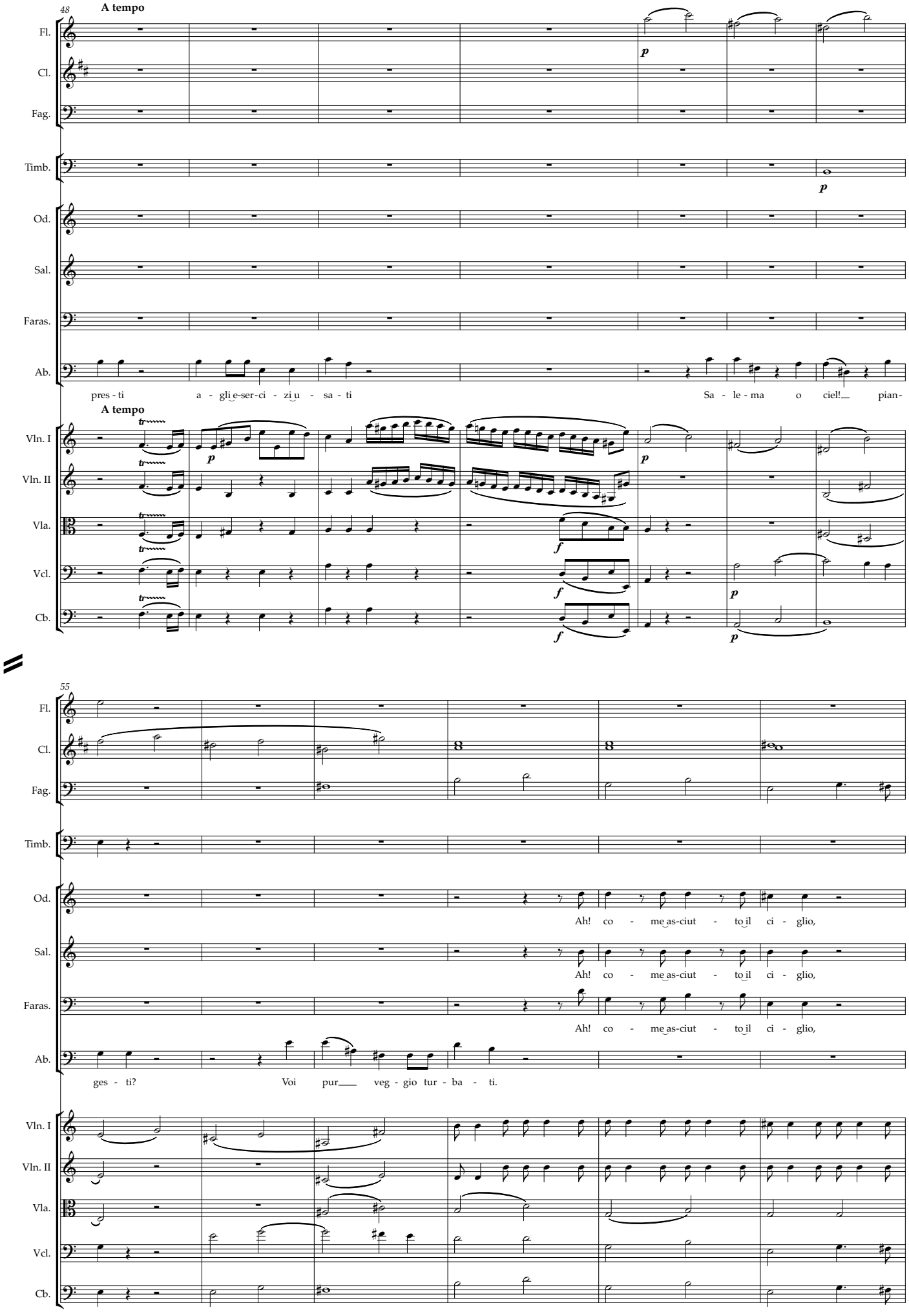



10
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
pp
Od.
Oc-chio del Ciel ed a - ni-ma u - ni - ver - sal del_ mon - do,
Sal.
Oc-chio del Ciel ed a - ni-ma u - ni - ver - sal del_ mon - do,
Faras.
Oc-chio del Ciel ed a - ni-ma u - ni - ver - sal del mon - do,
Ab.
Oc-chio del Ciel ed a - ni - ma u - ni - ver - sal del mon - do,
S.
Oc-chio del Ciel ed a - ni-ma u - ni - ver - sal del_ mon - do,
A.
Oc-chio del Ciel ed a - ni-ma u - ni - ver - sal del_ mon - do,
T.
Oc-chio del Ciel ed a - ni-ma u - ni - ver - sal del mon - do,
B.
Oc-chio del Ciel ed a - ni - ma u - ni - ver - sal del mon - do,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
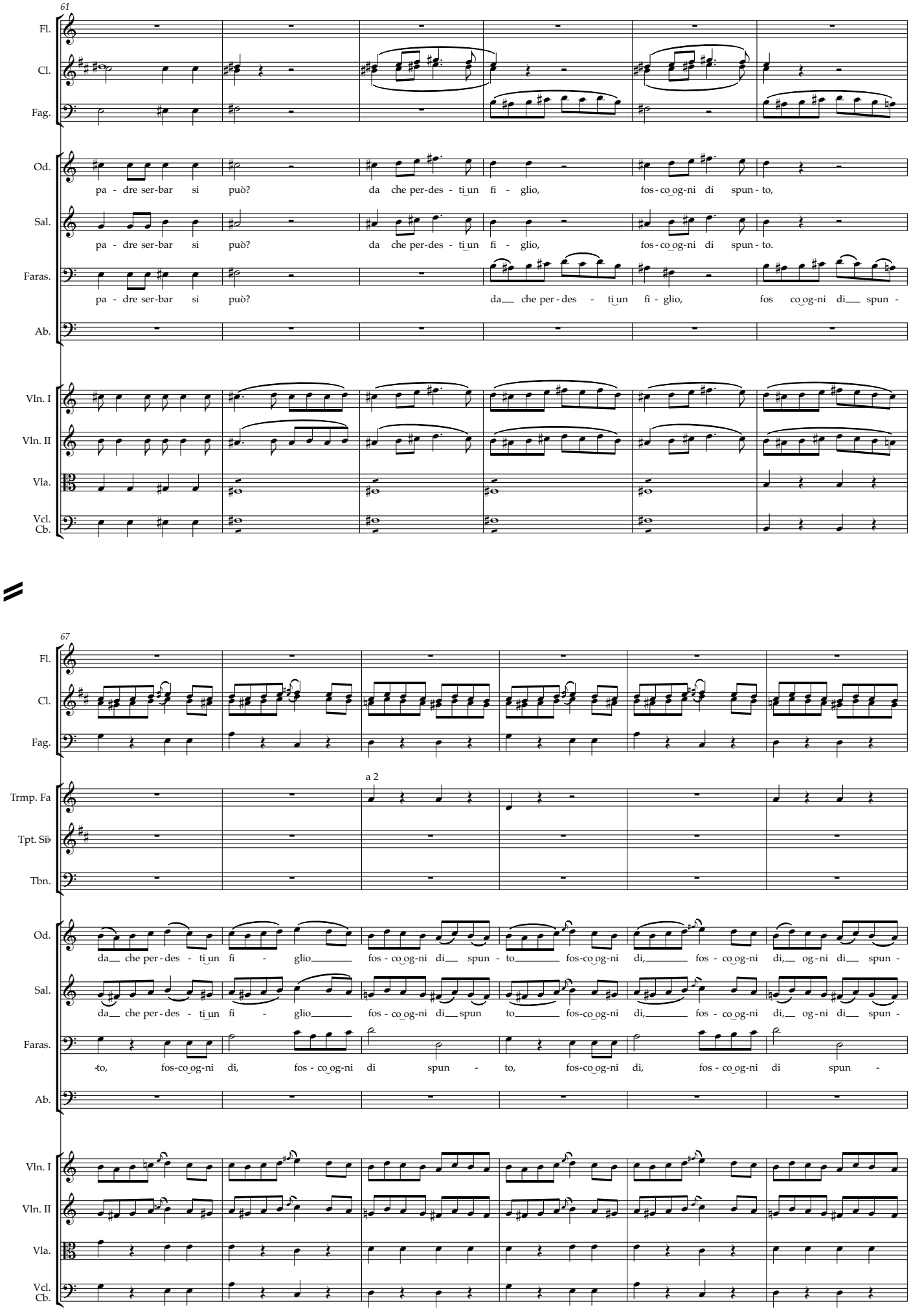

19
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
pp
Od.
Splen-di cor-te-se-a-gli-a-ra-bi del rag-gio tu-o fe-con-do:
Sal.
Splen-di cor-te-se-a-gli-a-ra-bi del rag-gio tu-o fe-con-do:
Faras.
Splen-di cor-te-se-a-gli-a-ra-bi del rag-gio tu-o fe-con-do:
Ab.
Splen-di cor-te-se-a-gli-a-ra-bi del rag-gio tu-o fe-con-do:
S.
Splen-di cor-te-se-a-gli-a-ra-bi del rag-gio tu-o fe-con-do:
A.
Splen-di cor-te-se-a-gli-a-ra-bi del rag-gio tu-o fe-con-do:
T.
Splen-di cor-te-se-a-gli-a-ra-bi del rag-gio tu-o fe-con-do:
B.
Splen-di cor-te-se-a-gli-a-ra-bi del rag-gio tu-o fe-con-do:
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
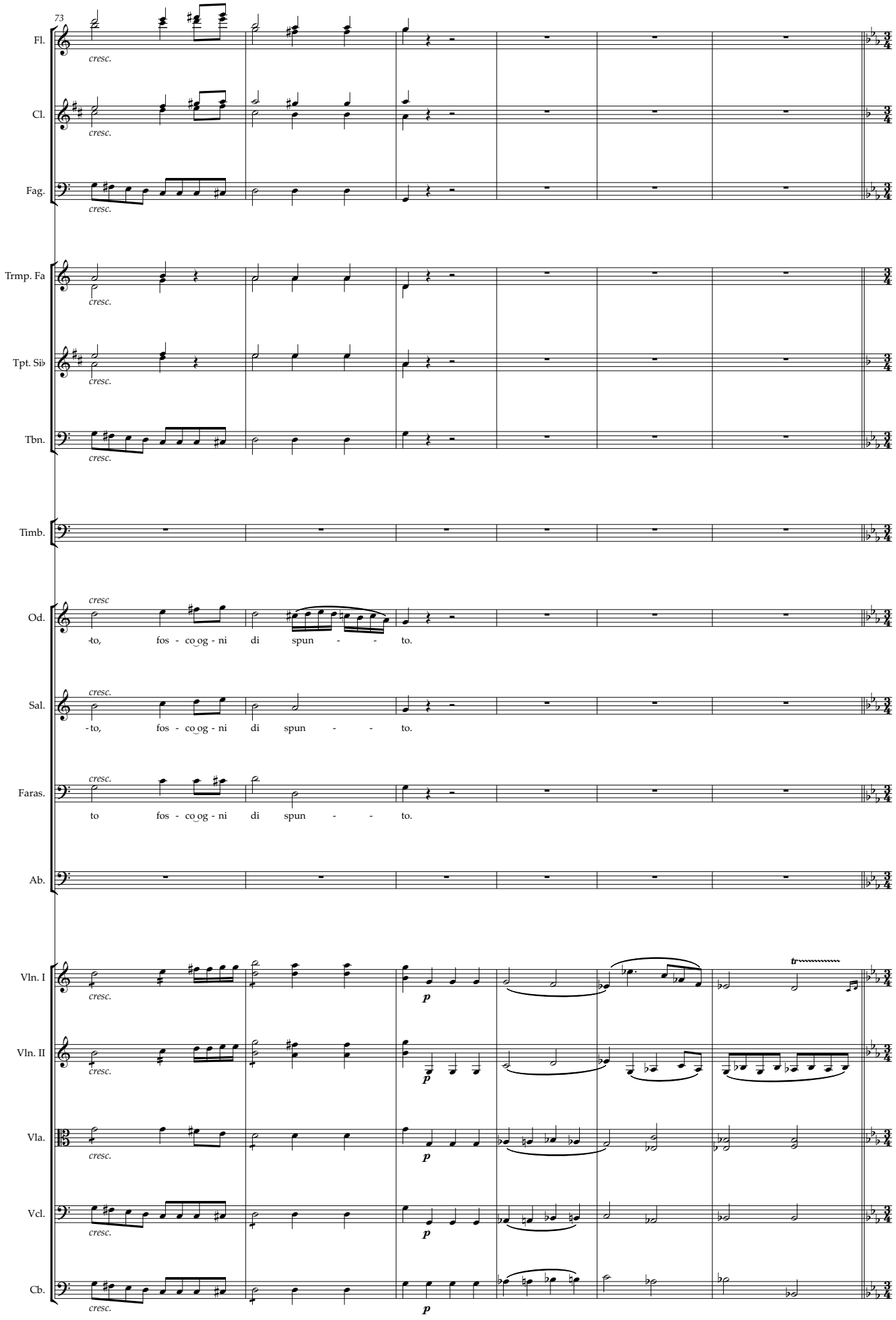

28
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a 2
ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di pa-ce e li-ber-tà si, ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di pa-ce e
ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di pa-ce e li-ber-tà si, ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di pa-ce e
ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di pa-ce e li-ber-tà si, ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di pa-ce e
ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di pa-ce e li-ber-tà si, ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di pa-ce e
ques-te con-tra-de ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di
ques-te con-tra-de ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di
ques-te con-tra-de ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di
ques-te con-tra-de ques-te con-tra-de il-lu-mi-na di
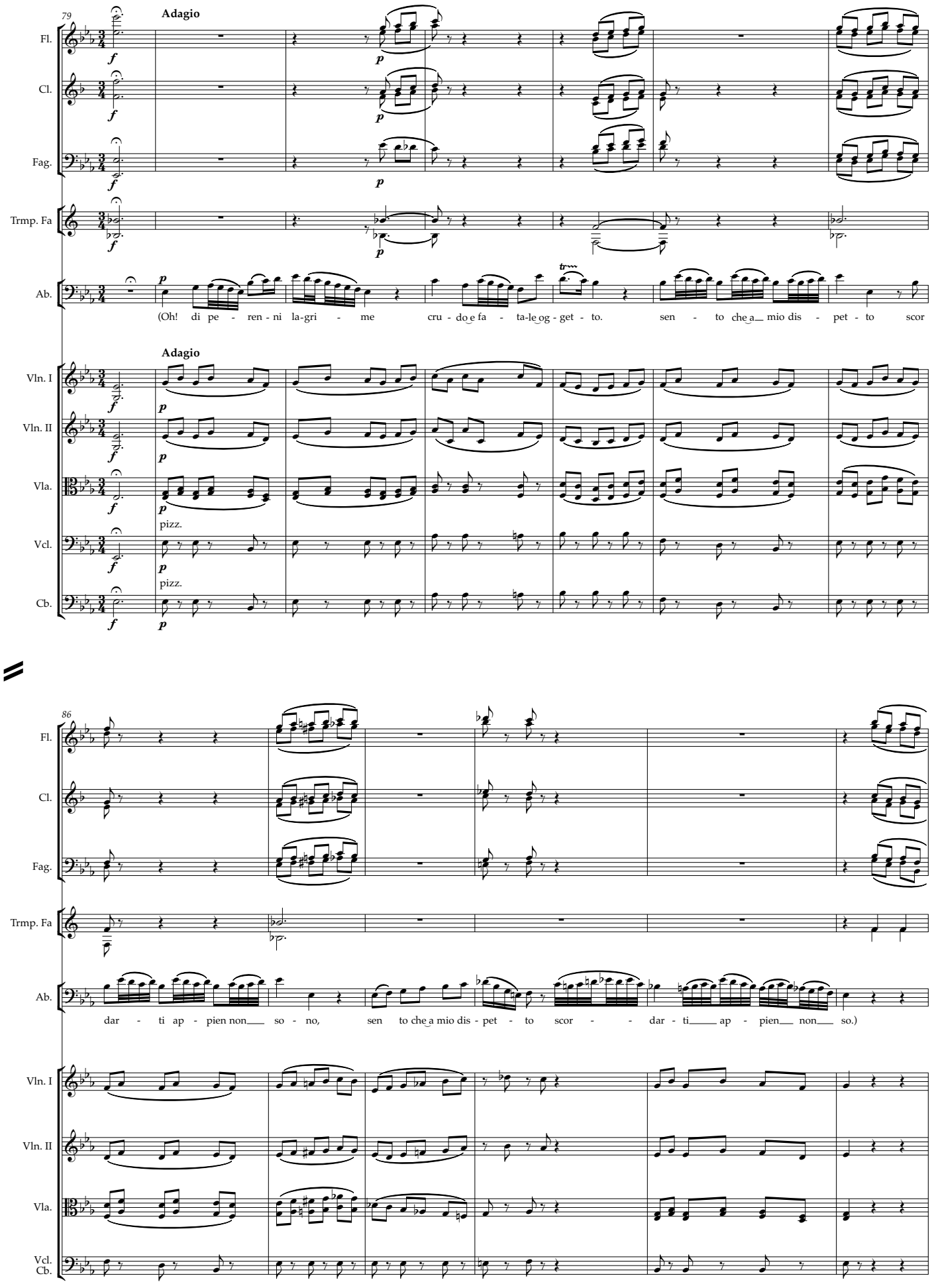

35
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
li - ber - tà, di__ pa - ce_e li - ber - tà, di__ pa - ce_e li - ber - tà, di__
Sal.
li - ber - tà, di__ pa - ce_e li - ber tà, di__ pa - ce_e li - ber tà, di__
Faras.
li - ber - tà, di pa - ce_e li - ber - tà, di pa - ce_e li - ber - tà, di pa - ce_e
Ab.
li - ber - tà, di pa - ce_e li - ber - tà, di pa - ce_e li - ber - tà, di pa - ce_e
S.
pa - ce_e li - ber - tà e li - ber tà e li - ber tà di__
A.
pa - ce_e li - ber - tà e li - ber tà e li - ber tà di__
T.
pa - ce_e li - ber - tà e li - ber tà e li - ber tà di__
B.
pa - ce_e li - ber - tà e li - ber tà e li - ber tà di__
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
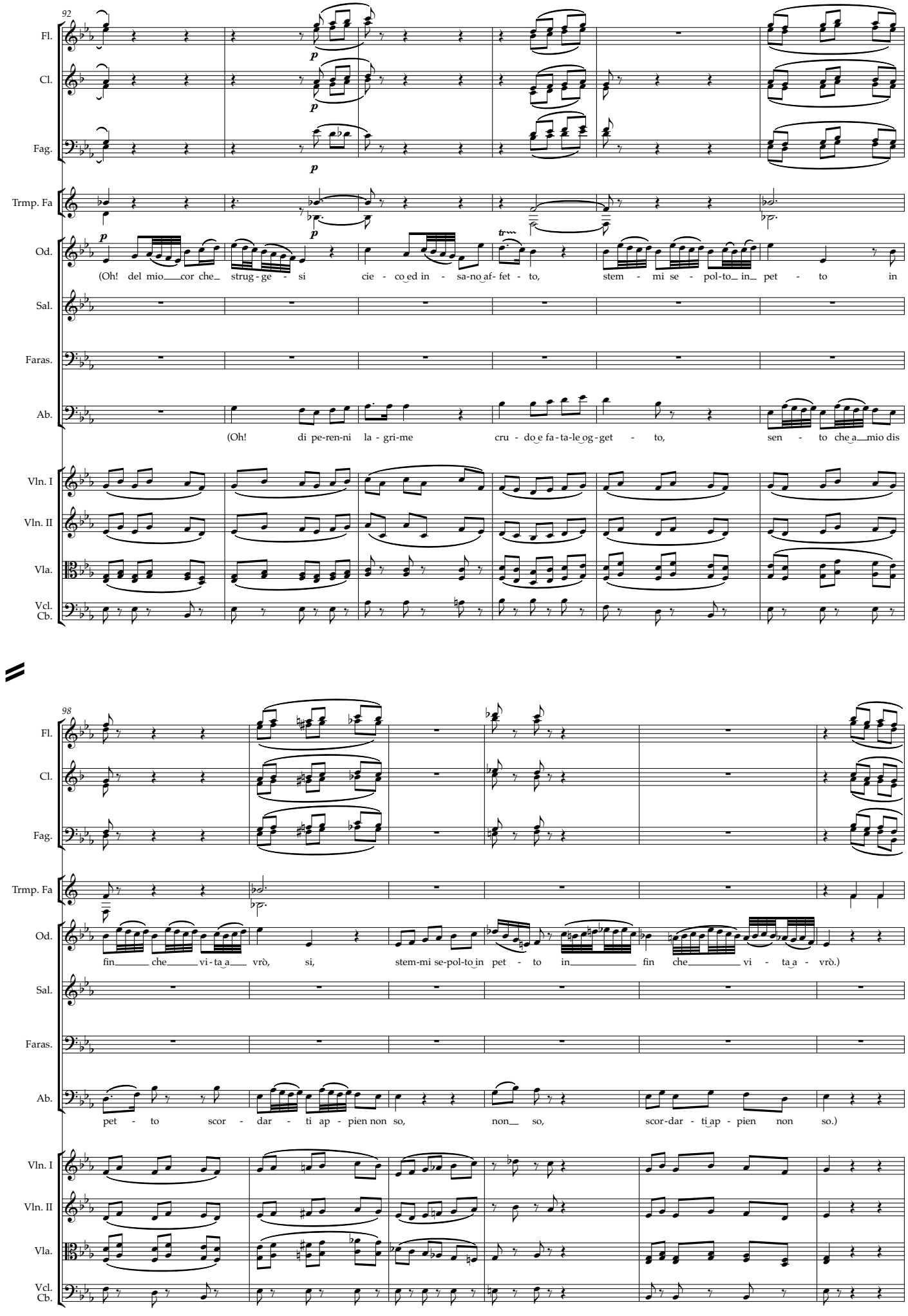

41
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
pa-ce e li-ber - tà.
Sal.
pa-ce e li-ber - tà.
Faras.
li - ber - tà.
Ab.
li - ber - tà.
Sor-ge - te e og-nun s'ap
S.
pa-ce e li-ber - tà.
A.
pa-ce e li-ber - tà.
T.
pa-ce e li-ber - tà.
B.
pa-ce e li-ber - tà.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
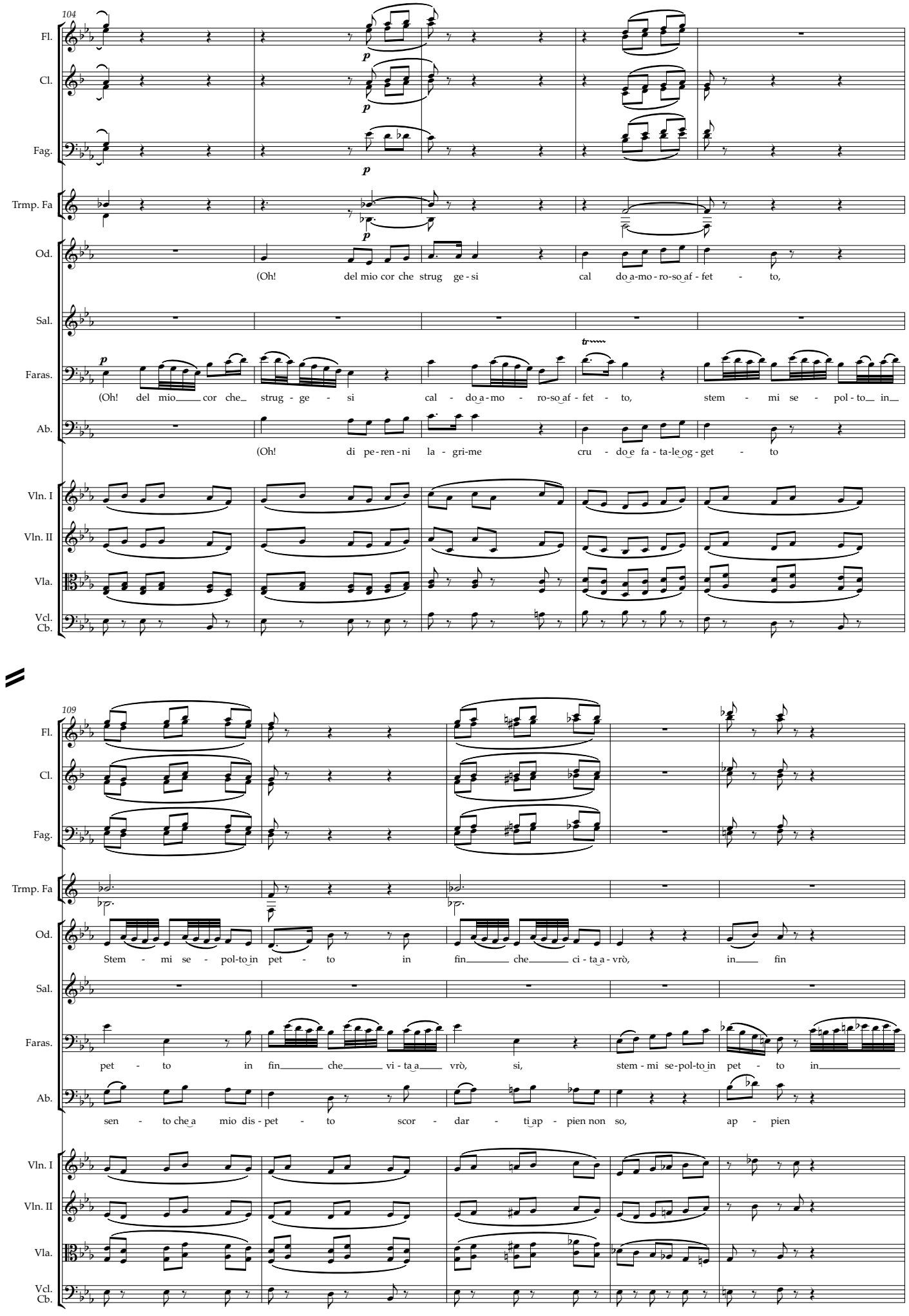

48
A tempo
Fl.
Cl.
Fag.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
Ab.
pres - ti a - gli e-ser-ci - zi u - sa - ti
Sa - le - ma o ciel! pian-
A tempo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
55
Ah! co - me as-ciut - to il ci - glio,
Ah! co - me as-ciut - to il ci - glio,
Ah! co - me as-ciut - to il ci - glio,
ges - ti? Voi pur veg - gio tur - ba - ti.
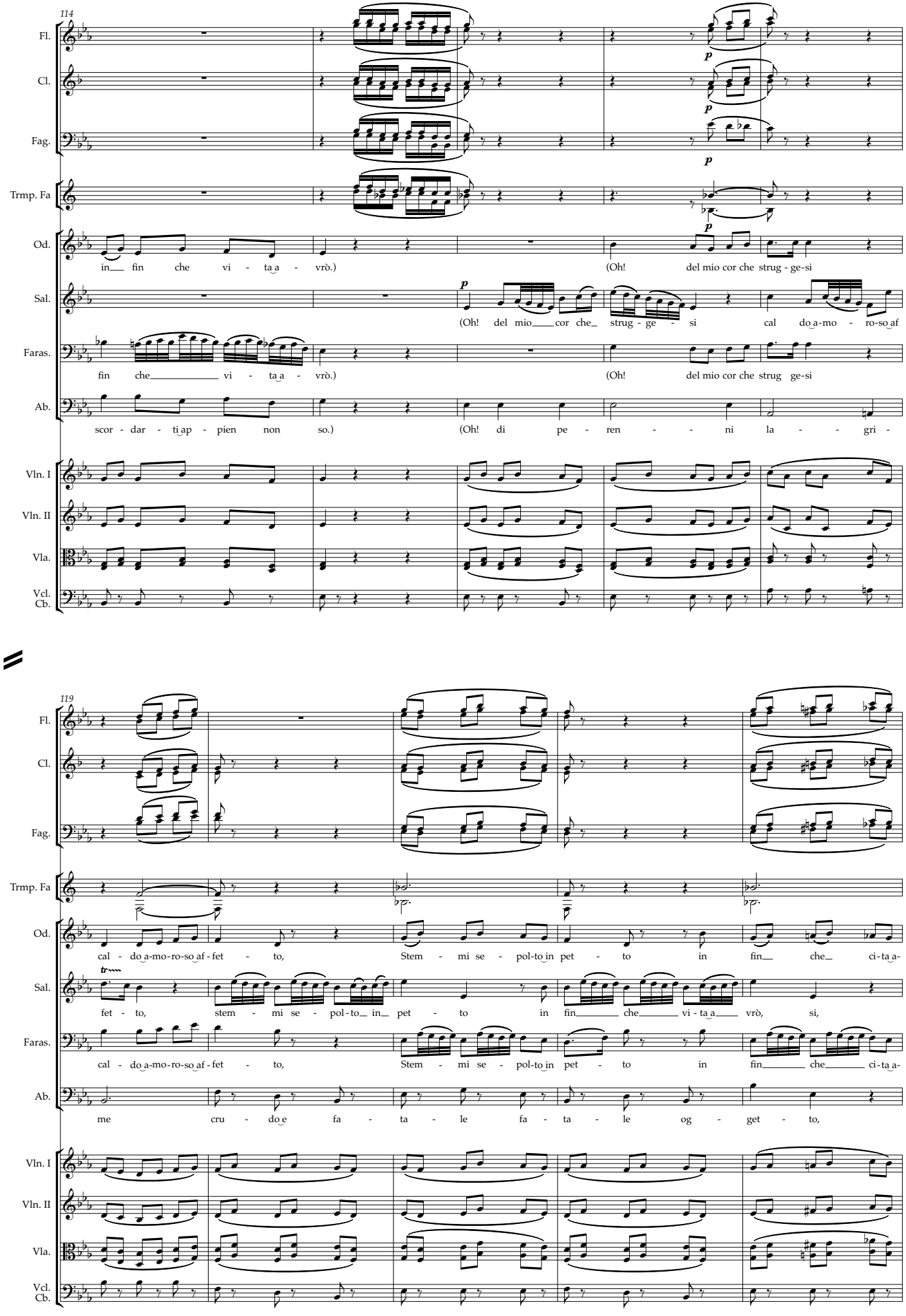

61
Fl.
Cl.
Fag.
Od.
pa - dre ser-bar si può? da che per-des - ti un fi - glio, fos-co og-ni di spun - to,
Sal.
pa - dre ser-bar si può? da che per-des - ti un fi - glio, fos-co og-ni di spun - to.
Faras.
pa - dre ser-bar si può? da che per-des - ti un fi - glio, fos co og-ni di spun -
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
67
Fl.
Cl.
Fag.
a 2
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
da che per-des - ti un fi - glio fos - co og-ni di spun - to fos-co og-ni di, fos - co og-ni di, og-ni di spun -
Sal.
da che per-des - ti un fi - glio fos - co og-ni di spun to fos-co og-ni di, fos - co og-ni di, og-ni di spun -
Faras.
to, fos-co og-ni di, fos - co og-ni di spun - to, fos-co og-ni di, fos - co og-ni di spun -
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
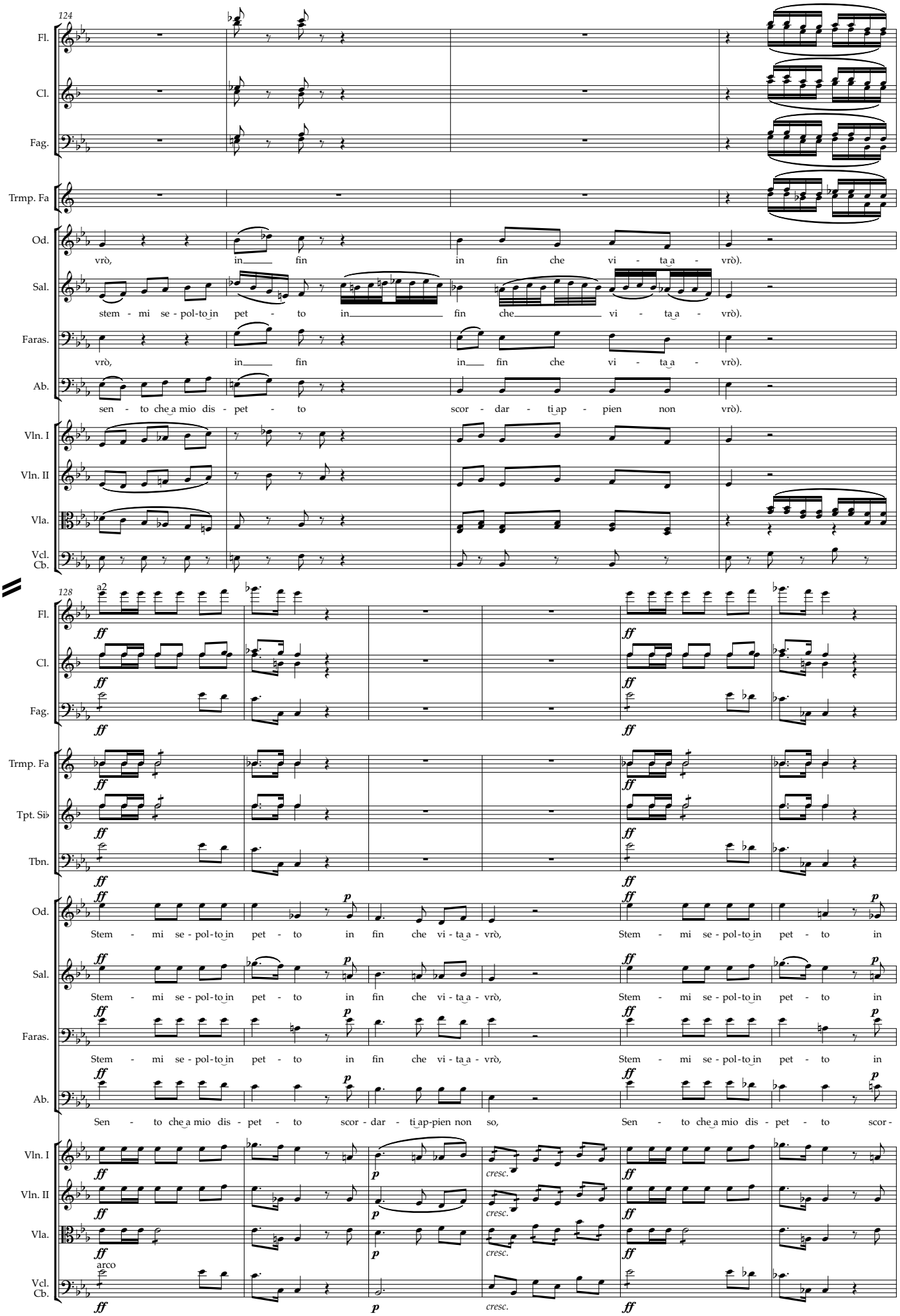

73
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
cresc.
to, fos - co_og - ni di spun - - to.
to fos - co_og - ni di spun - - to.
p
tr
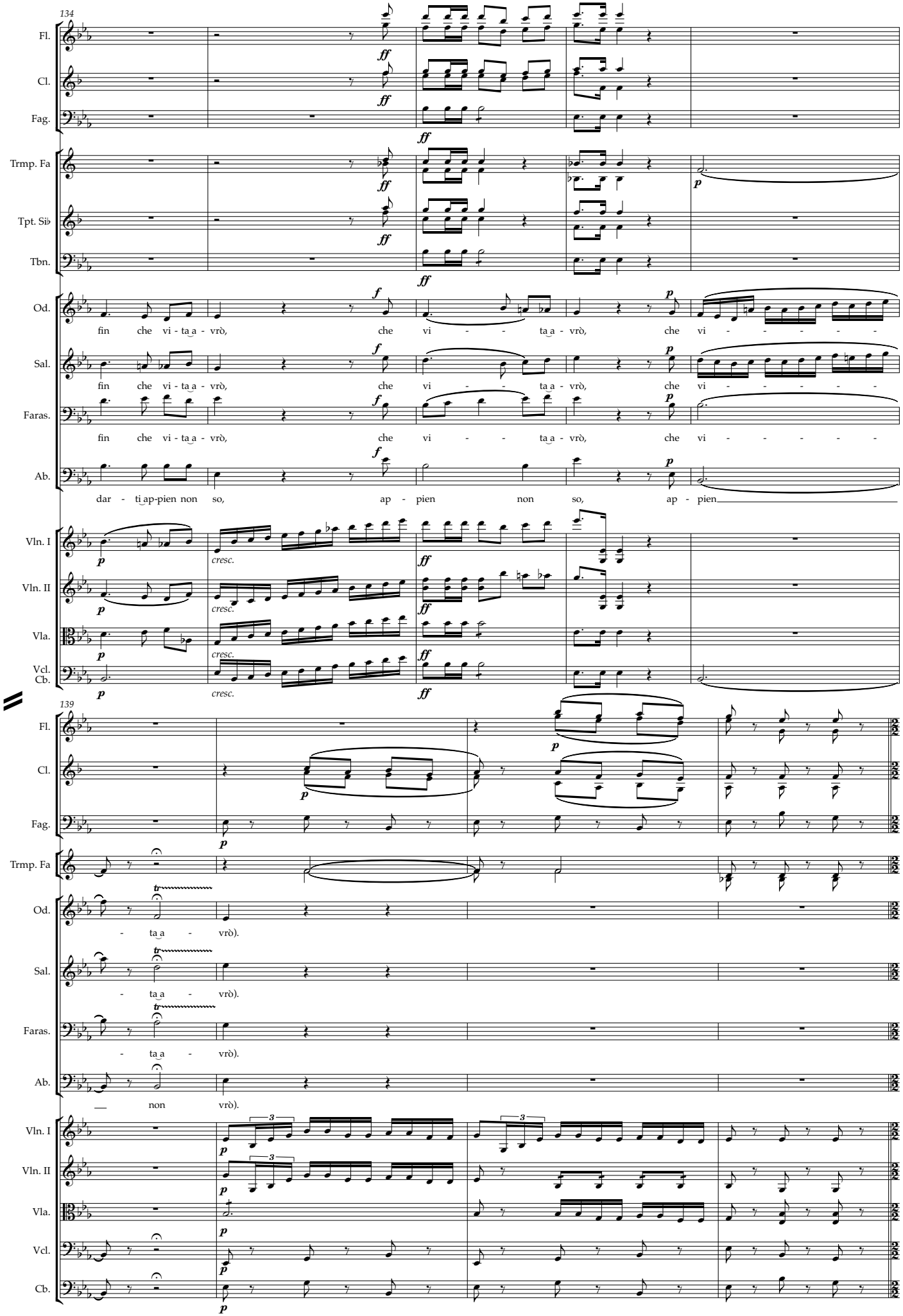

79
Adagio
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Ab.
(Oh! di pe - ren - ni la-gri - me cru - do e fa - ta-le og - get - to. sen - to che a mio dis - pet - to scor
Adagio
Vln. I
Vln. II
Vla.
pizz.
Vcl.
pizz.
Cb.
86
dar - ti ap - pien non so - no, sen to che a mio dis - pet - to scor - dar - ti ap - pien non so.)
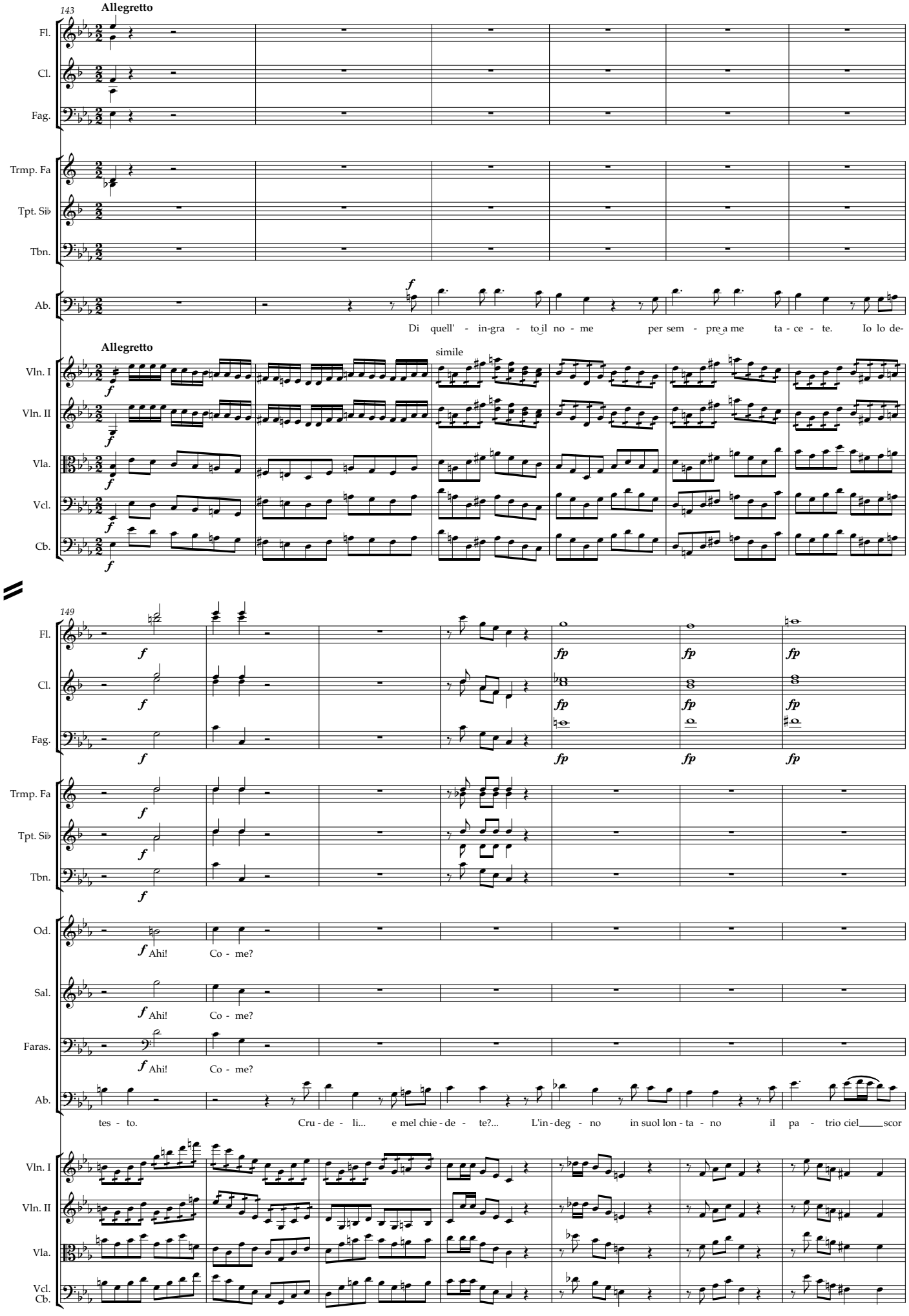

92
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Od.
(Oh! del mio cor che strug - ge - si cie - co ed in - sa-no af- fet - to, stem - mi se - pol-to in pet - to in
Sal.
Faras.
Ab.
(Oh! di pe-ren-ni la - gri-me cru - do e fa-ta-le og-get - to, sen - to che a mio dis
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
98
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Od.
fin che vi-ta a vrò, si, stem-mi se-pol-to in pet - to in fin che vi - ta a - vrò.)
Sal.
Faras.
Ab.
pet - to scor - dar - ti ap - pien non so, non so, scor-dar - ti ap - pien non so.)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
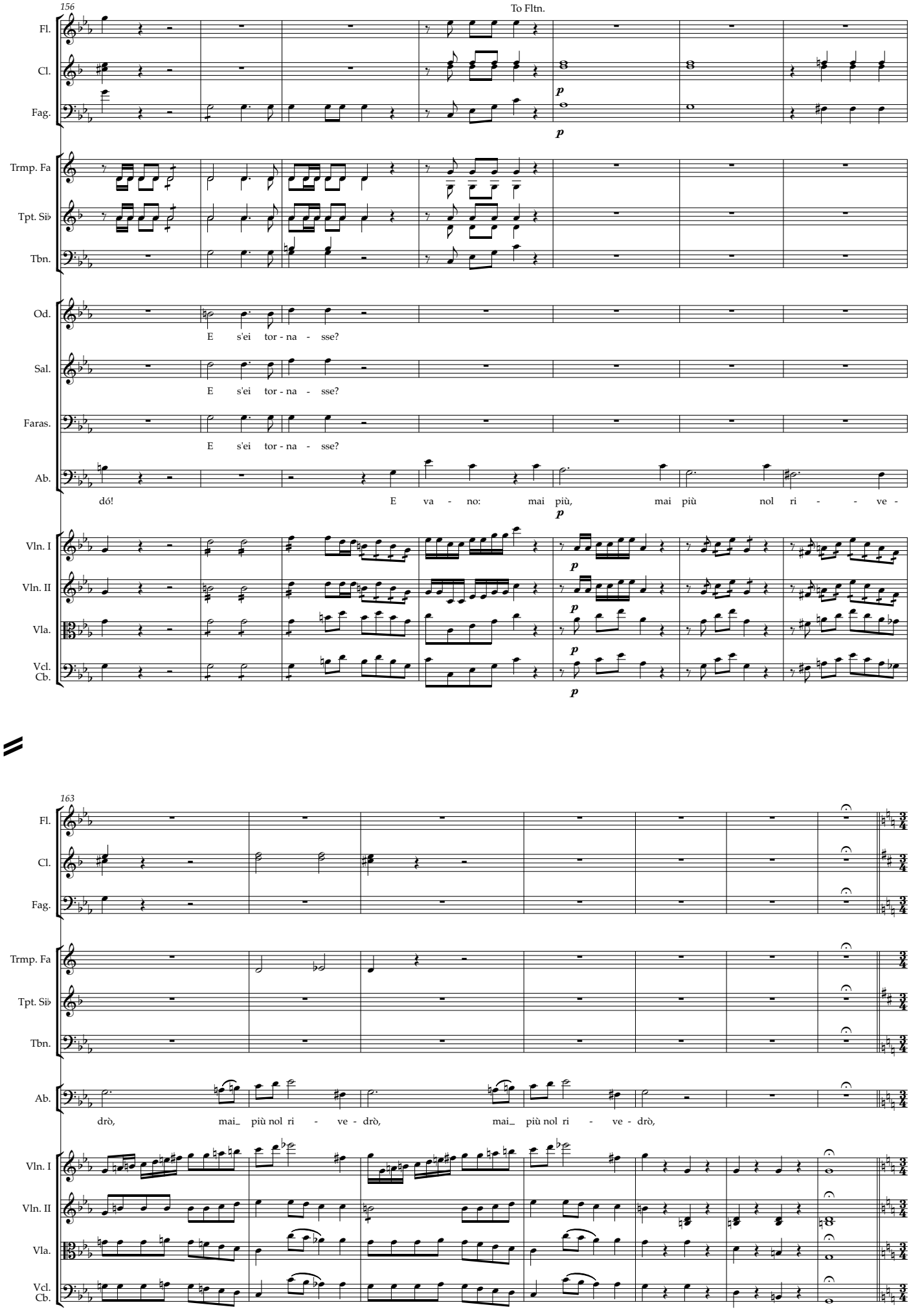

104
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Od.
(Oh! del mio cor che strug ge - si cal do a-mo - ro-so af - fet - to,
Sal.
Faras.
(Oh! del mio cor che strug - ge - si cal - do a-mo - ro-so af - fet - to, stem - mi se - pol - to in
Ab.
(Oh! di pe-ren-ni la - gri-me cru - do e fa - ta-le og - get - to
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
109
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Od.
Stem - mi se - pol-to in pet - to in fin che ci - ta a - vrò, in fin
Sal.
Faras.
pet - to in fin che vi - ta a vrò, si, stem - mi se-pol-to in pet - to in
Ab.
sen - to che a mio dis - pet - to scor - dar - ti ap - pien non so, ap - pien
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
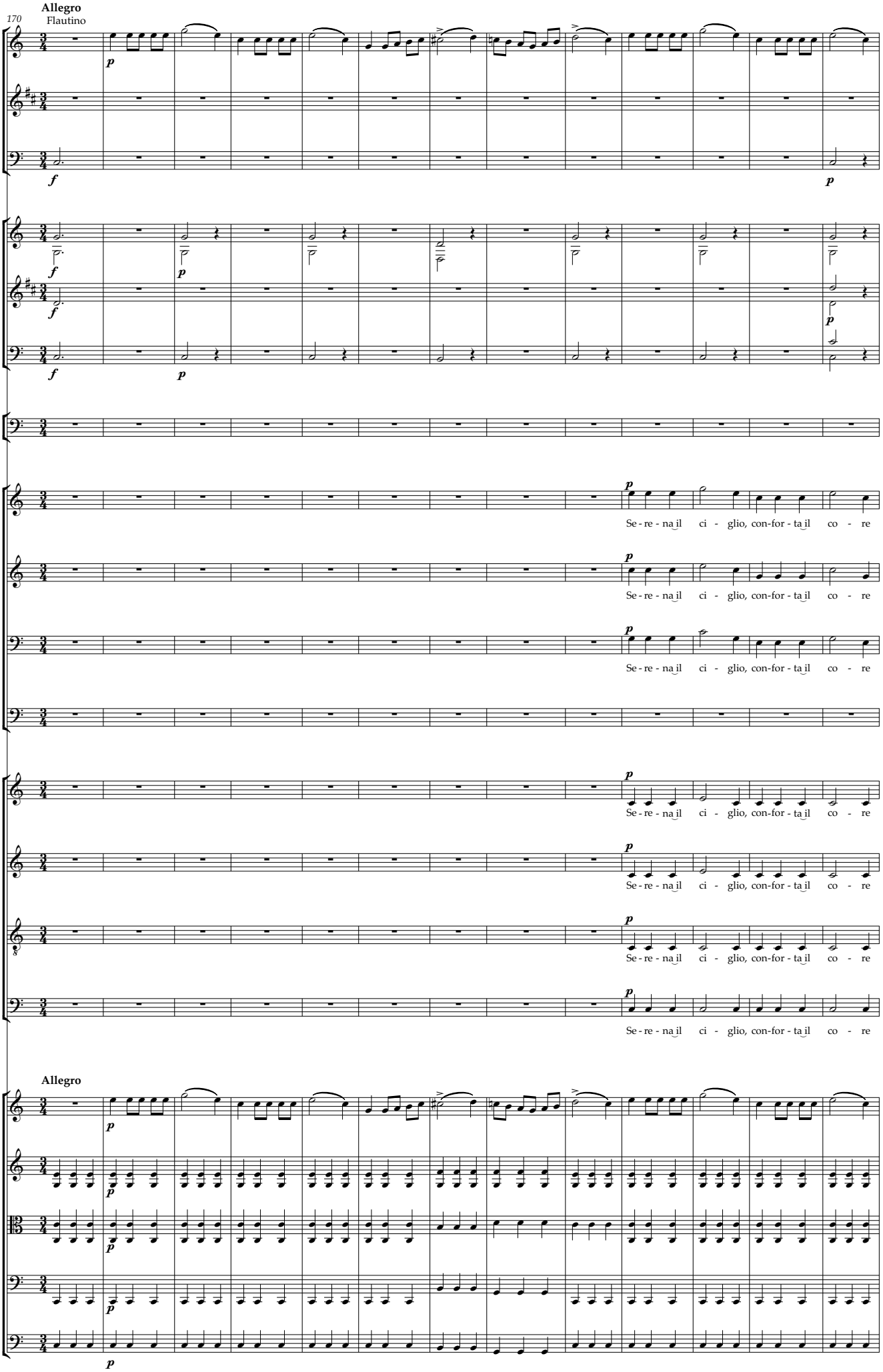

114
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Od.
in fin che vi - ta a - vrò.)
(Oh! del mio cor che strug - ge-si
Sal.
(Oh! del mio cor che strug - ge - si cal do a-mo - ro-so af
Faras.
fin che vi - ta a - vrò.)
(Oh! del mio cor che strug ge-si
Ab.
scor - dar - ti ap - pien non so.)
(Oh! di pe - ren - - ni la - - gri -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
119
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Od.
cal - do a-mo-ro-so af - fet - to, Stem - mi se - pol-to in pet - to in fin che ci-ta a-
Sal.
fet - to, stem - mi se - pol-to in pet - to in fin che vi - ta a vrò, si,
Faras.
cal - do a-mo-ro-so af - fet - to, Stem - mi se - pol-to in pet - to in fin che ci-ta a-
Ab.
me cru - do e fa - ta - le fa - ta - le og - get - to,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
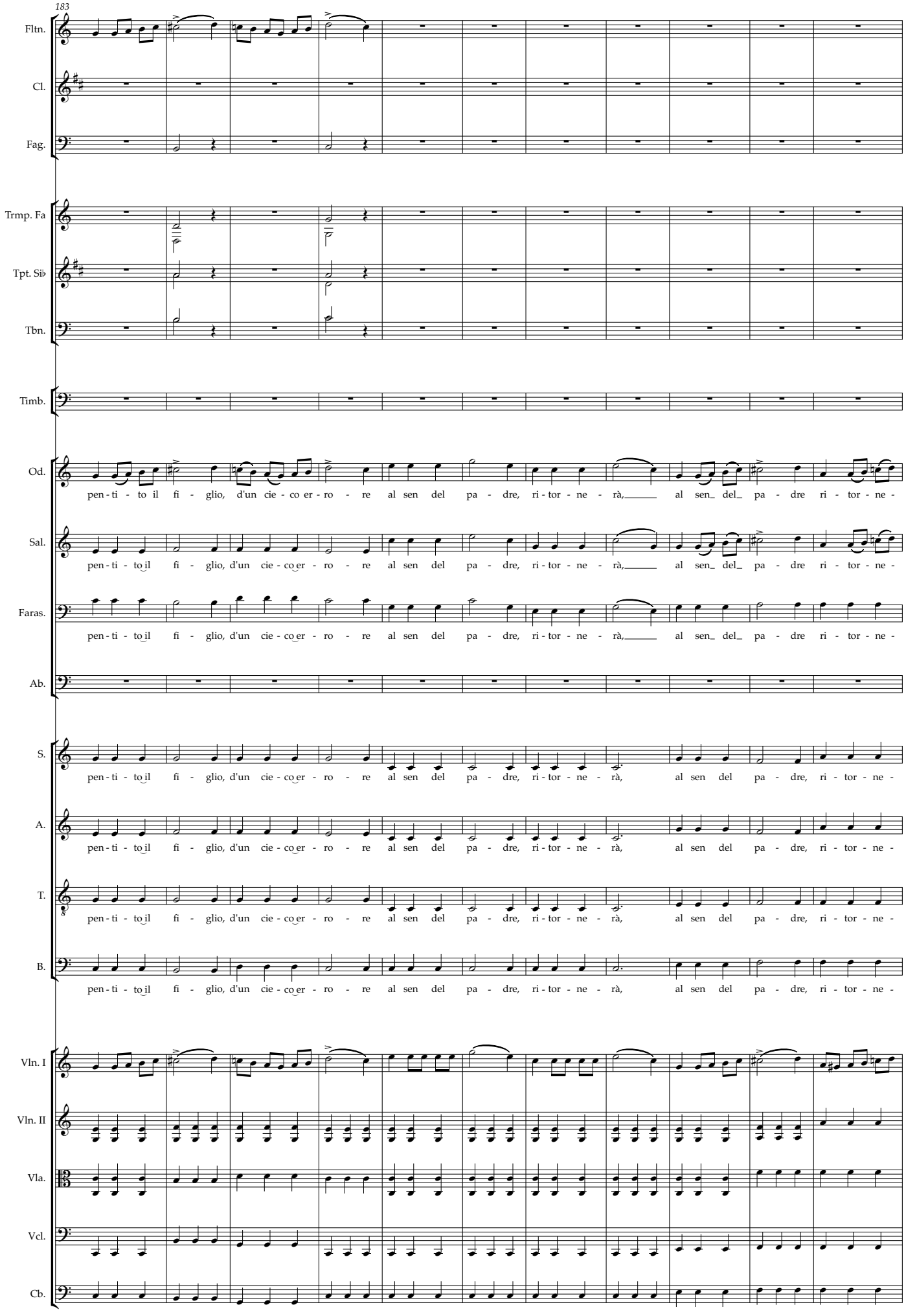

124
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Od.
vrò, in fin in fin che vi - ta a - vrò).
Sal.
stem - mi se - pol-to in pet - to in fin che vi - ta a - vrò).
Faras.
vrò, in fin in fin che vi - ta a - vrò).
Ab.
sen - to che a mio dis - pet - to scor - dar - ti ap - pien non vrò).
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
128
a2
ff
Tpt. Si♭
Tbn.
Stem - mi se - pol-to in pet - to in fin che vi - ta a - vrò,
Stem - mi se - pol-to in pet - to in
Sen - to che a mio dis - pet - to scor - dar - ti ap-pien non so,
Sen - to che a mio dis - pet - to scor -
p
cresc.
arco
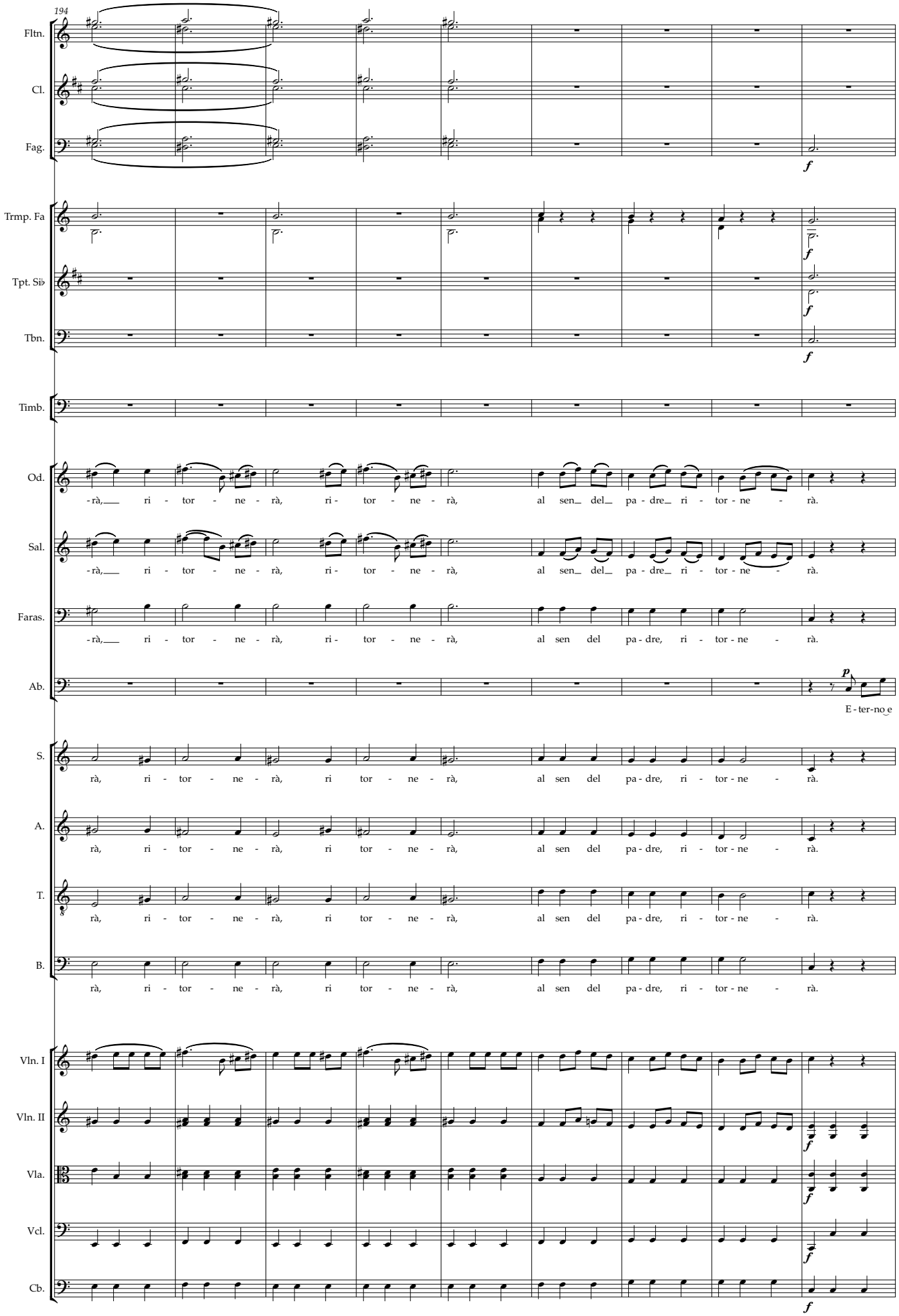

134
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Od.
Sal.
Faras.
Ab.
fin che vi - ta a - vrò, che vi - - ta a - vrò, che vi - - - - - -
dar - ti ap-pien non so, ap - pien non so, ap - pien
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
cresc.
139
- ta a - vrò).
non vrò).
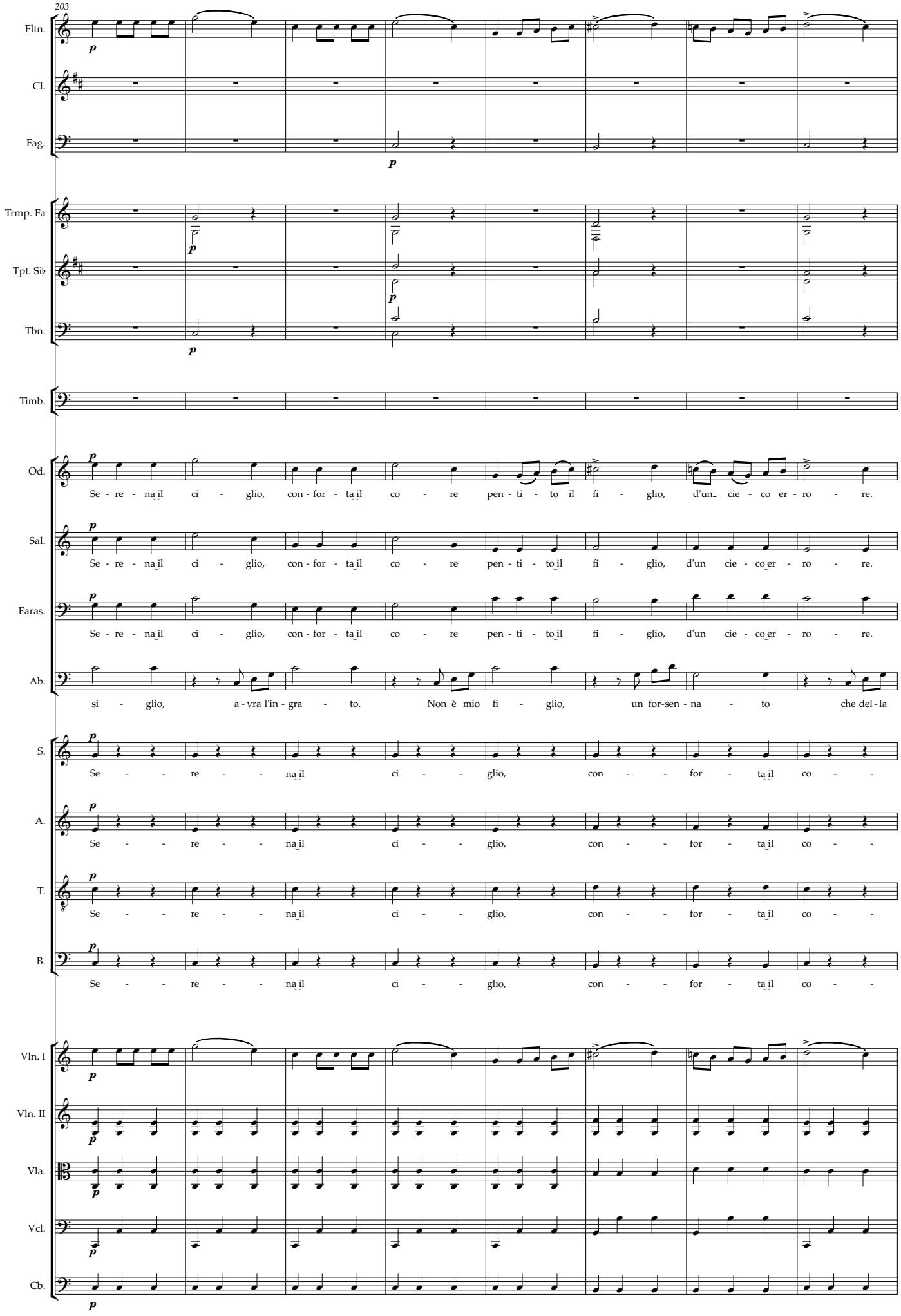

143
Allegretto
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Ab.
Di quell' - in-gra - to il no - me per sem - pre a me ta - ce - te. Io lo de-
Allegretto
simile
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
149
fp
Od.
Ahi! Co - me?
Sal.
Ahi! Co - me?
Faras.
Ahi! Co - me?
tes - to. Cru - de - li... e mel chie - de - te?... L'in - deg - no in suol lon - ta - no il pa - trio ciel scor
Vcl.
Cb.
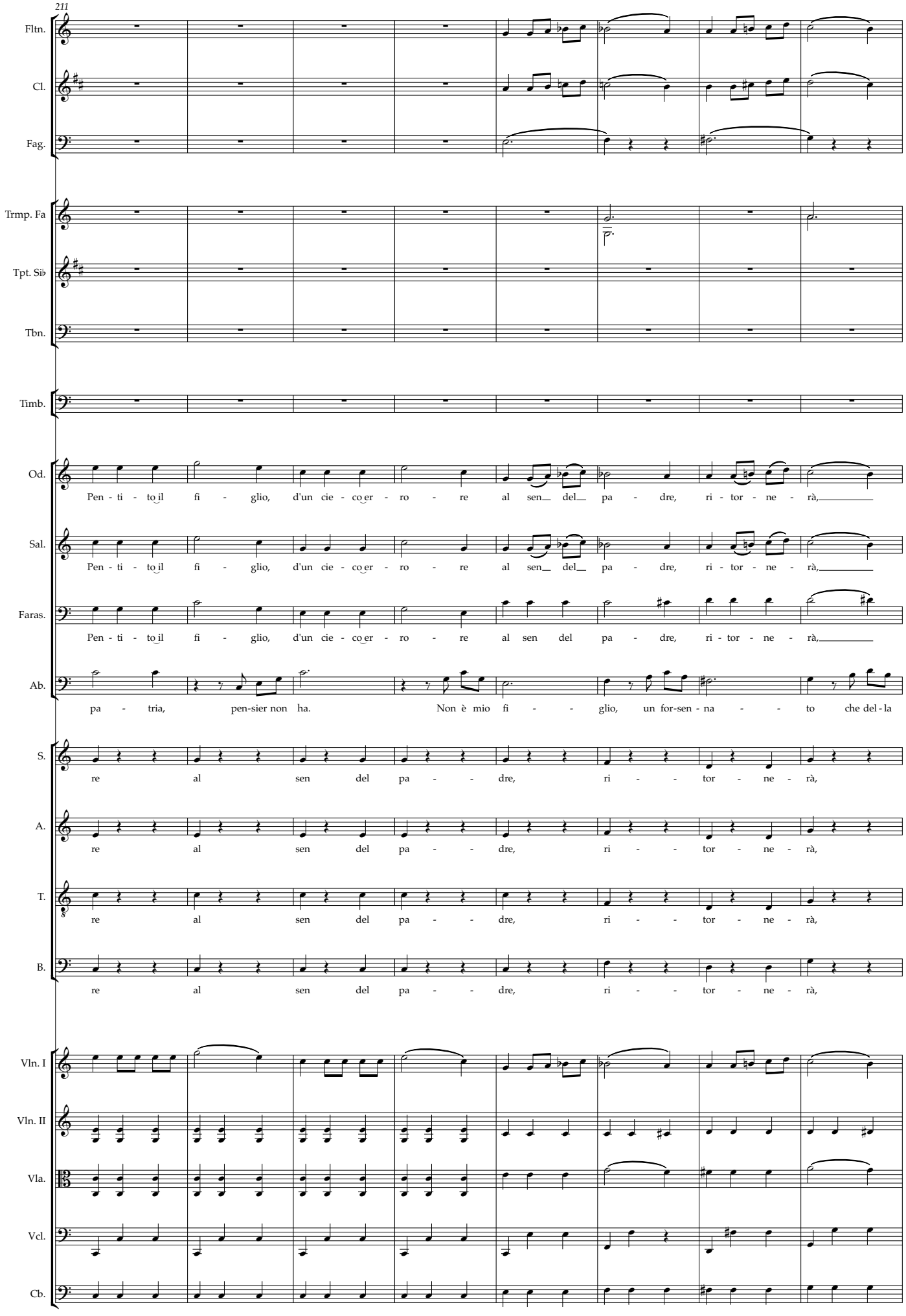

156
To Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
E s'ei tor - na - sse?
Sal.
E s'ei tor - na - sse?
Faras.
E s'ei tor - na - sse?
Ab.
dó! E va - no: mai più, mai più nol ri - - ve -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
163
drò, mai_ più nol ri - ve - drò, mai_ più nol ri - ve - drò,
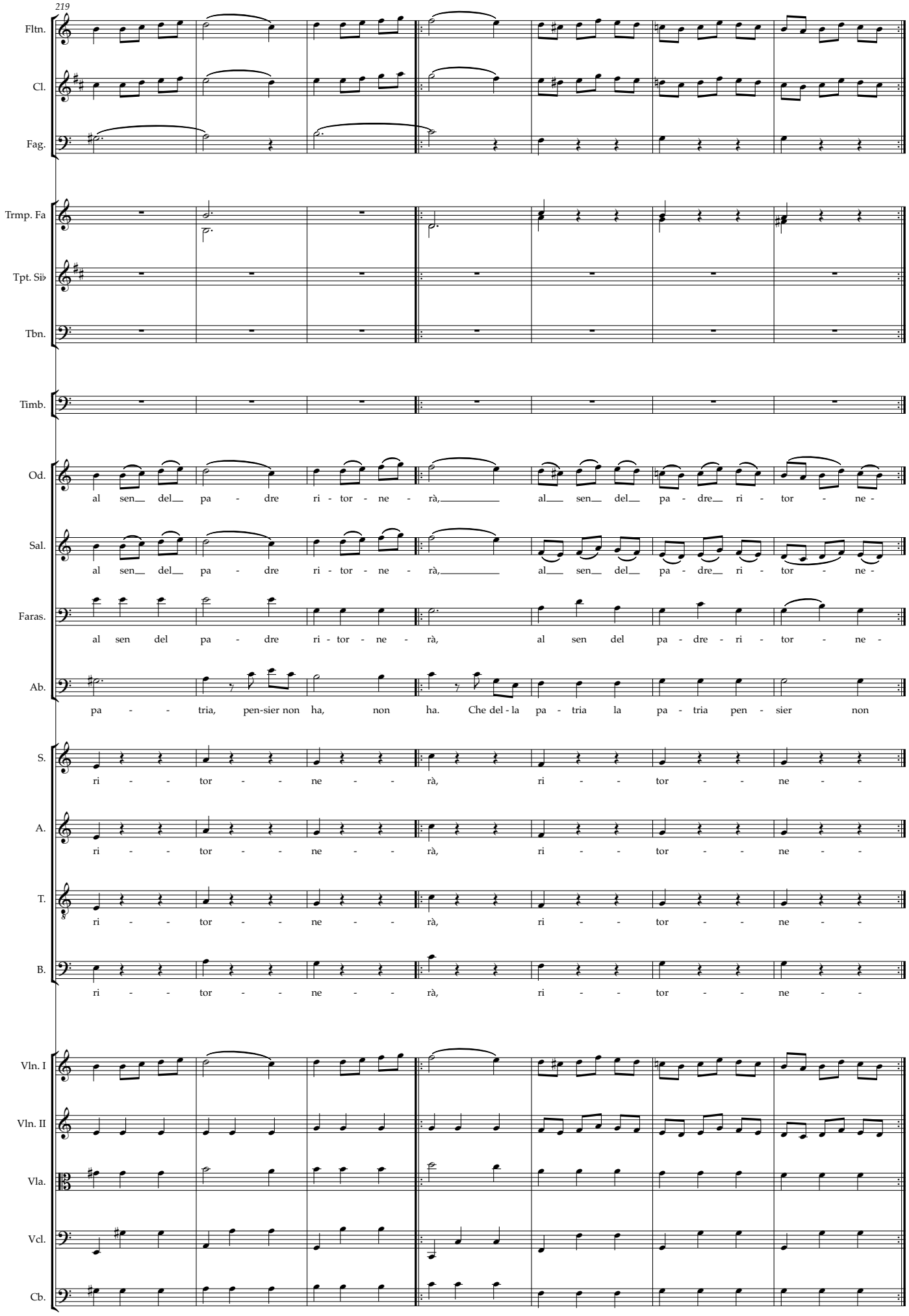

170
Allegro
Flautino
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Allegro
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Se - re - na il ci - glio, con-for - ta il co - re
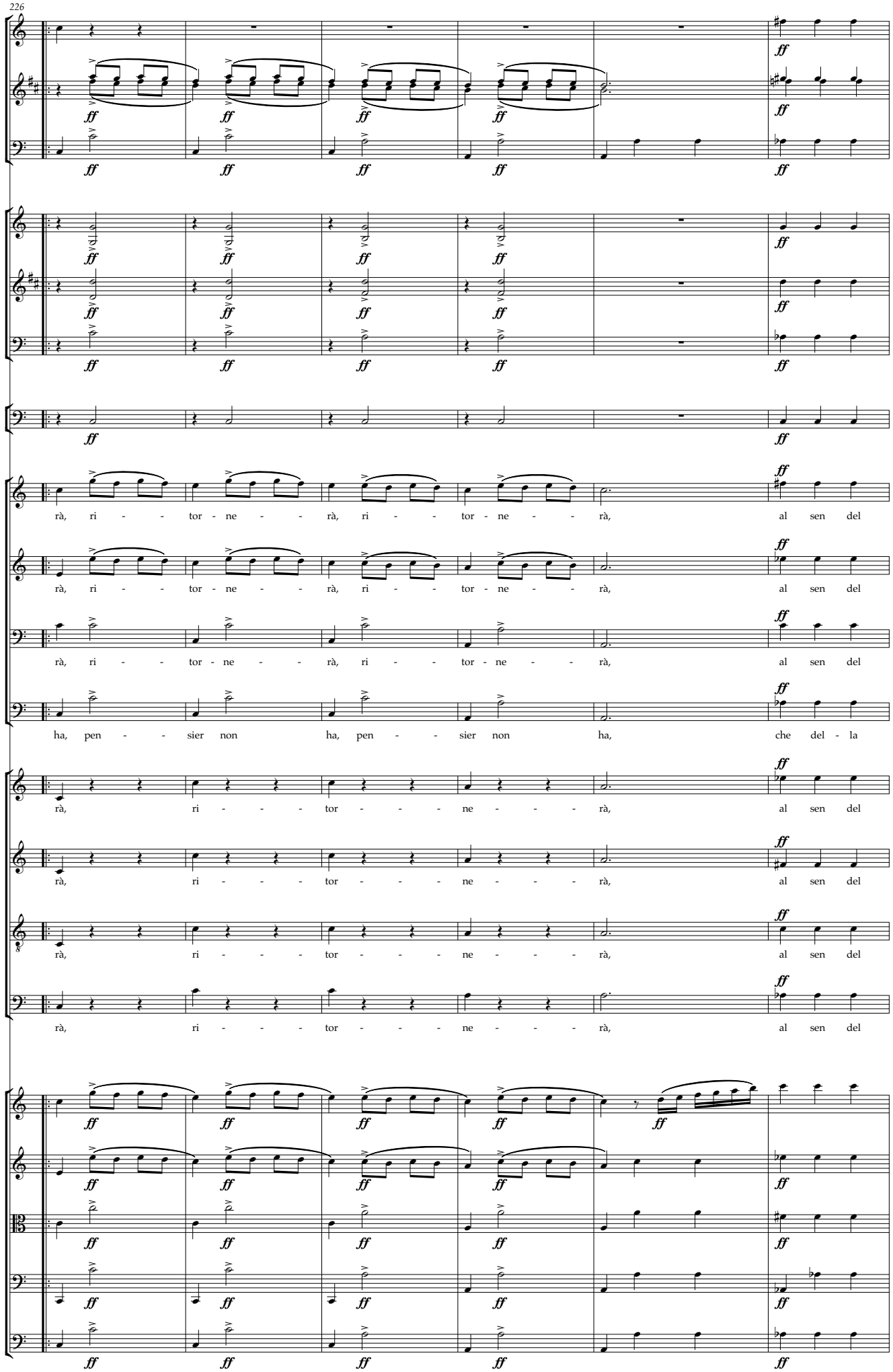

183
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà, al sen_ del_ pa - dre ri - tor - ne -
Sal.
pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà, al sen_ del_ pa - dre ri - tor - ne -
Faras.
pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà, al sen_ del_ pa - dre ri - tor - ne -
Ab.
S.
pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà, al sen del pa - dre, ri - tor - ne -
A.
pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà, al sen del pa - dre, ri - tor - ne -
T.
pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà, al sen del pa - dre, ri - tor - ne -
B.
pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà, al sen del pa - dre, ri - tor - ne -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
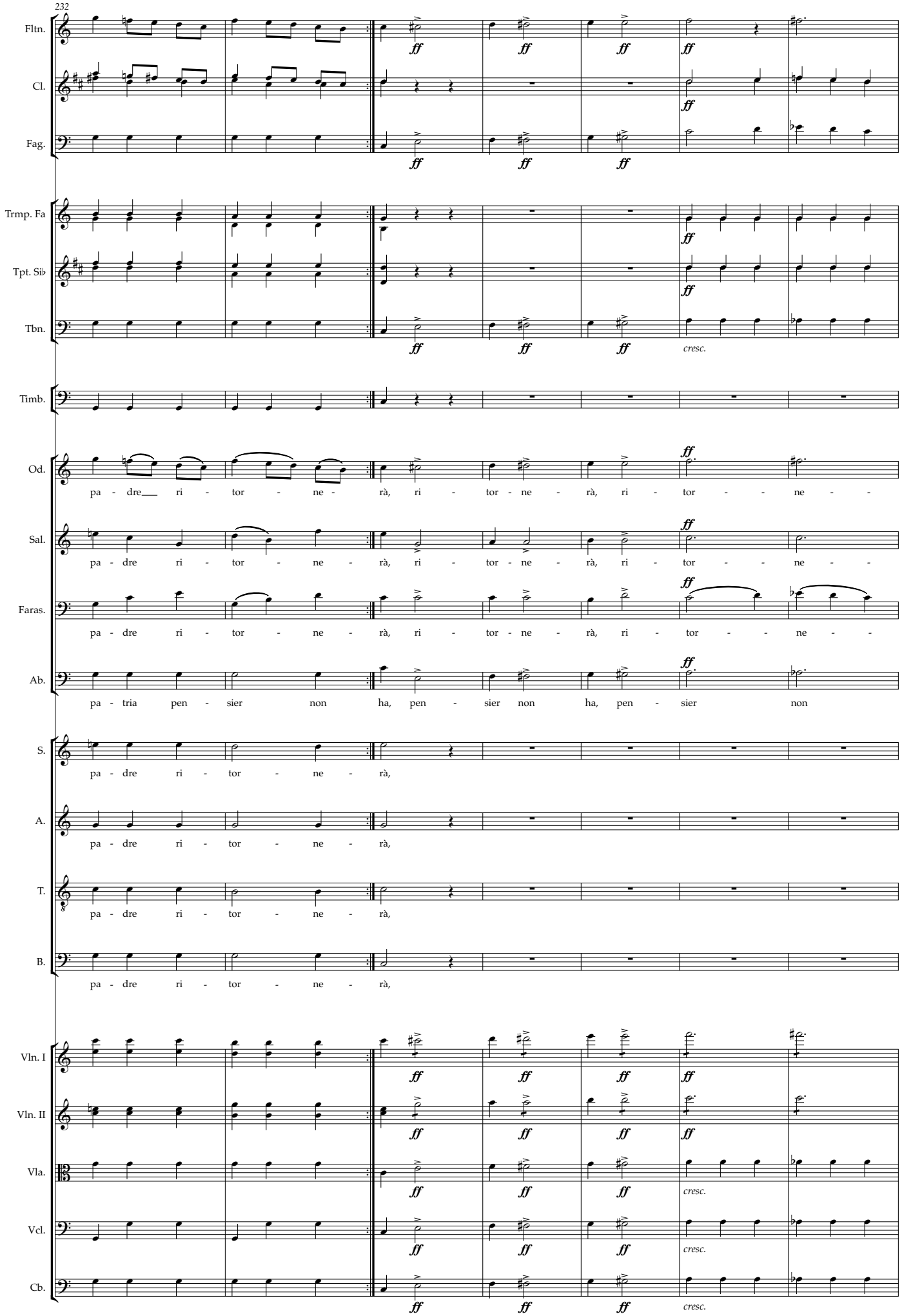

194
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
-rà, ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà.
rà, ri - tor - ne - rà, ri tor - ne - rà, al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà.
E - ter-no e
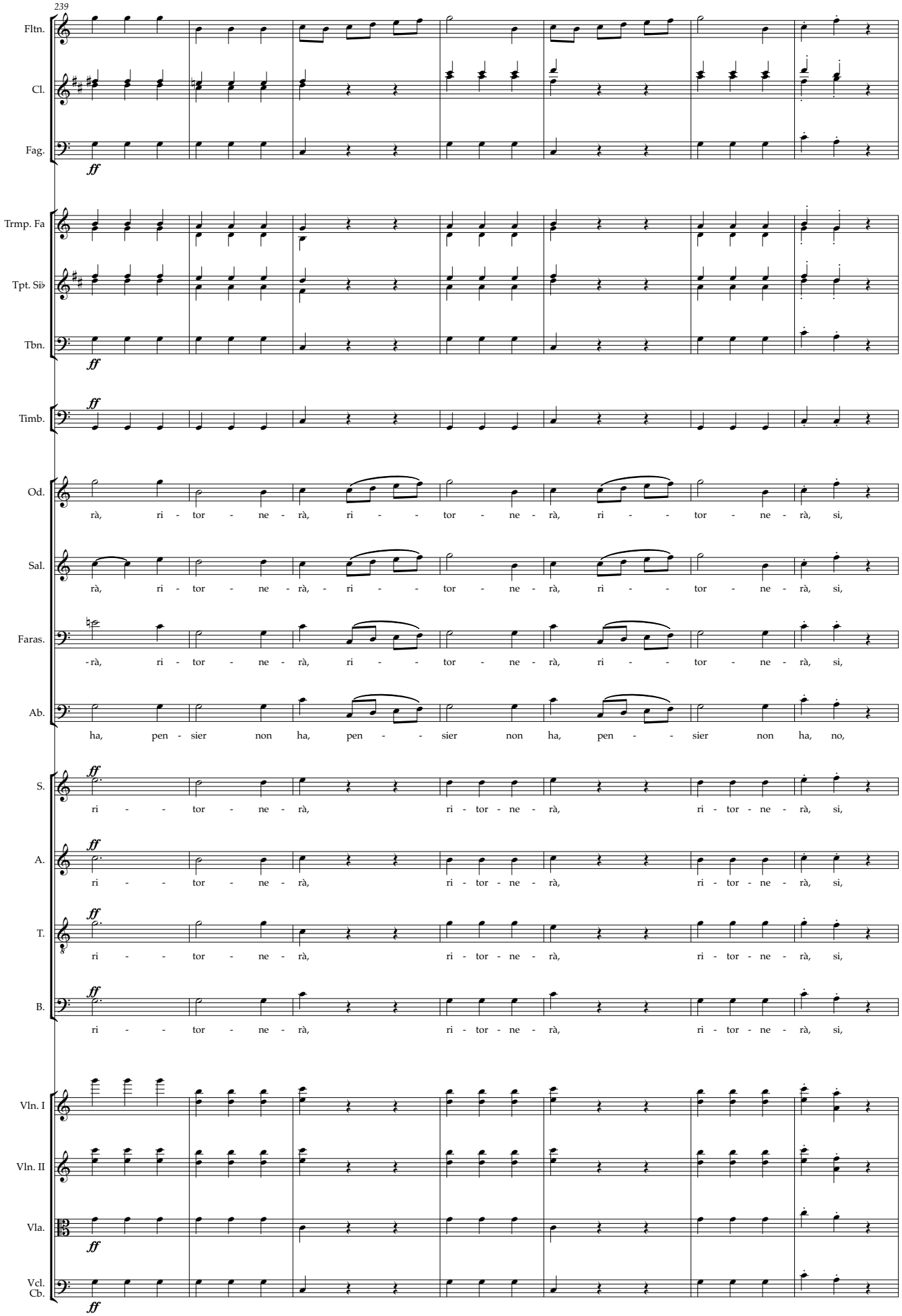

203
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Se - re - na il ci - glio, con - for - ta il co - re pen - ti - to il fi - glio, d'un_ cie - co er - ro - re.
Sal.
Se - re - na il ci - glio, con - for - ta il co - re pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re.
Faras.
Se - re - na il ci - glio, con - for - ta il co - re pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re.
Ab.
si - glio, a - vra l'in - gra - to. Non è mio fi - glio, un for-sen - na - to che del - la
S.
Se - - re - - na il ci - - glio, con - - for - ta il co - -
A.
Se - - re - - na il ci - - glio, con - - for - ta il co - -
T.
Se - - re - - na il ci - - glio, con - - for - ta il co - -
B.
Se - - re - - na il ci - - glio, con - - for - ta il co - -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
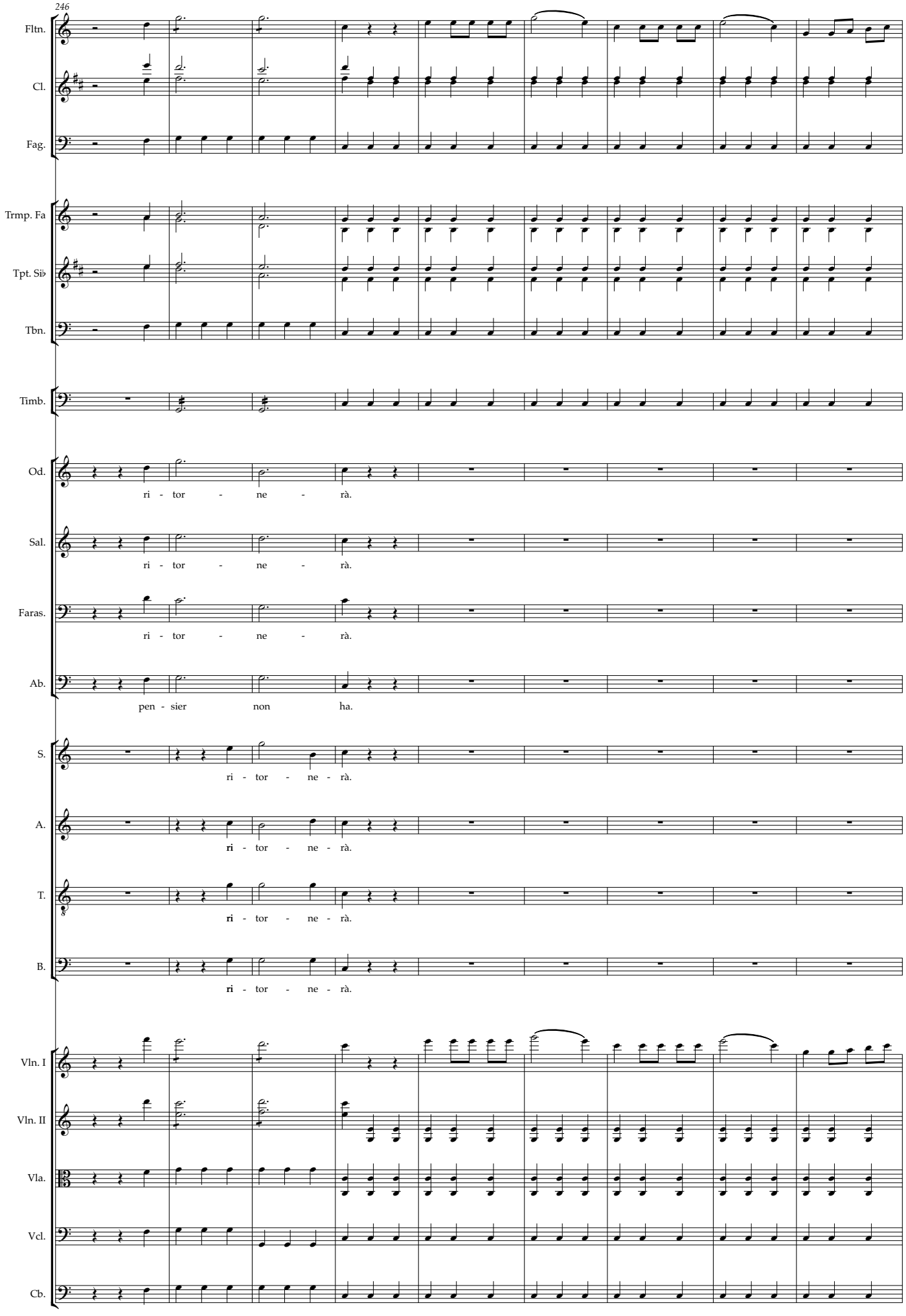

211
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà,
Sal.
Pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà,
Faras.
Pen - ti - to il fi - glio, d'un cie - co er - ro - re al sen del pa - dre, ri - tor - ne - rà,
Ab.
pa - tria, pen-sier non ha. Non è mio fi - - glio, un for-sen - na - - to che del - la
S.
re al sen del pa - - dre, ri - - tor - ne - rà,
A.
re al sen del pa - - dre, ri - - tor - ne - rà,
T.
re al sen del pa - - dre, ri - - tor - ne - rà,
B.
re al sen del pa - - dre, ri - - tor - ne - rà,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

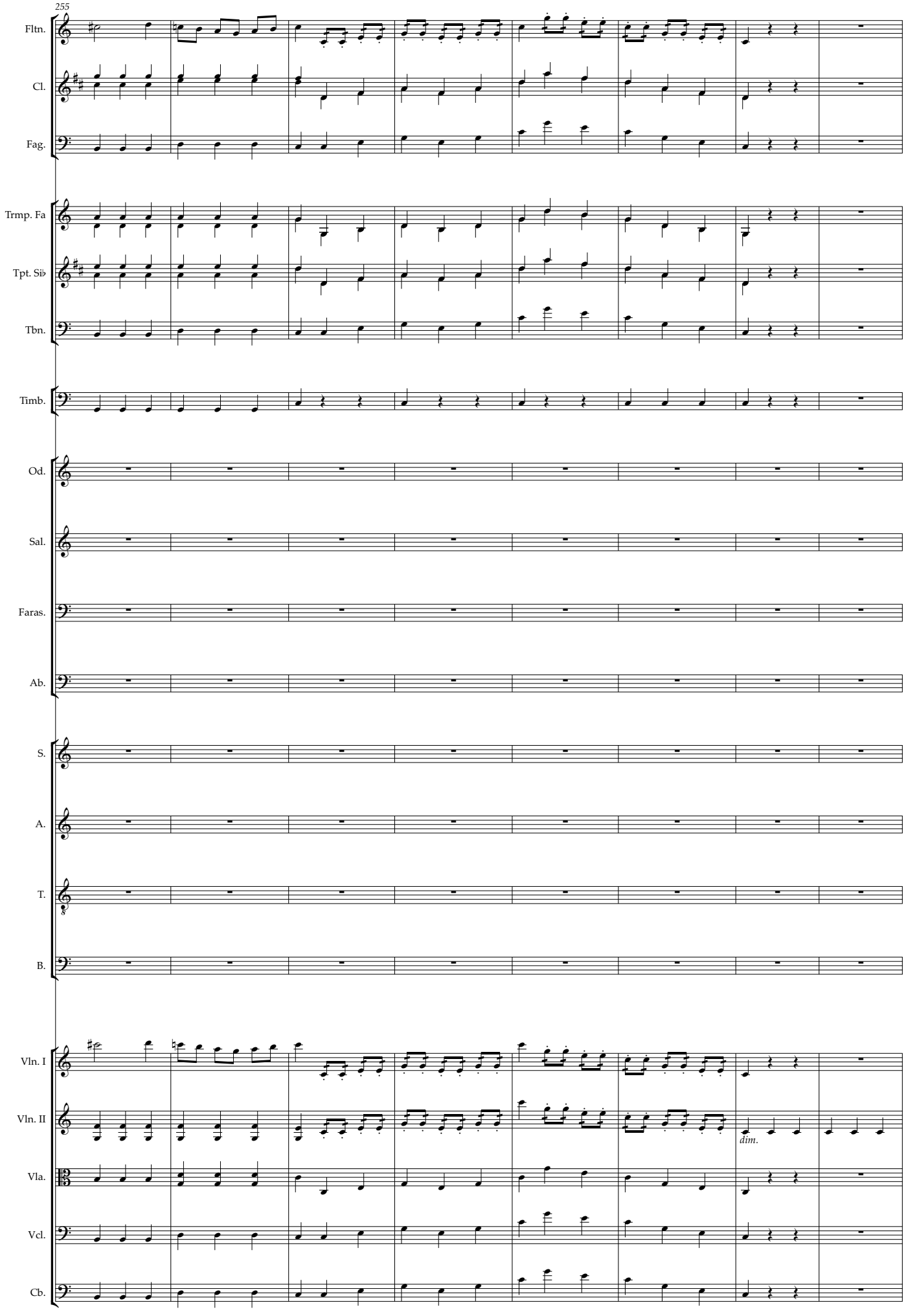

219
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
al sen__ del__ pa - dre ri - tor - ne - rà,_____ al___ sen__ del__ pa - dre__ ri - tor - ne -
Sal.
al sen__ del__ pa - dre ri - tor - ne - rà,_____ al___ sen__ del__ pa - dre__ ri - tor - ne -
Faras.
al sen del pa - dre ri - tor - ne - rà, al sen del pa - dre - ri - tor - ne -
Ab.
pa - - tria, pen-sier non ha, non ha. Che del - la pa - tria la pa - tria pen - sier non
S.
ri - - tor - - ne - - rà, ri - - tor - - ne - -
A.
ri - - tor - - ne - - rà, ri - - tor - - ne - -
T.
ri - - tor - - ne - - rà, ri - - tor - - ne - -
B.
ri - - tor - - ne - - rà, ri - - tor - - ne - -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
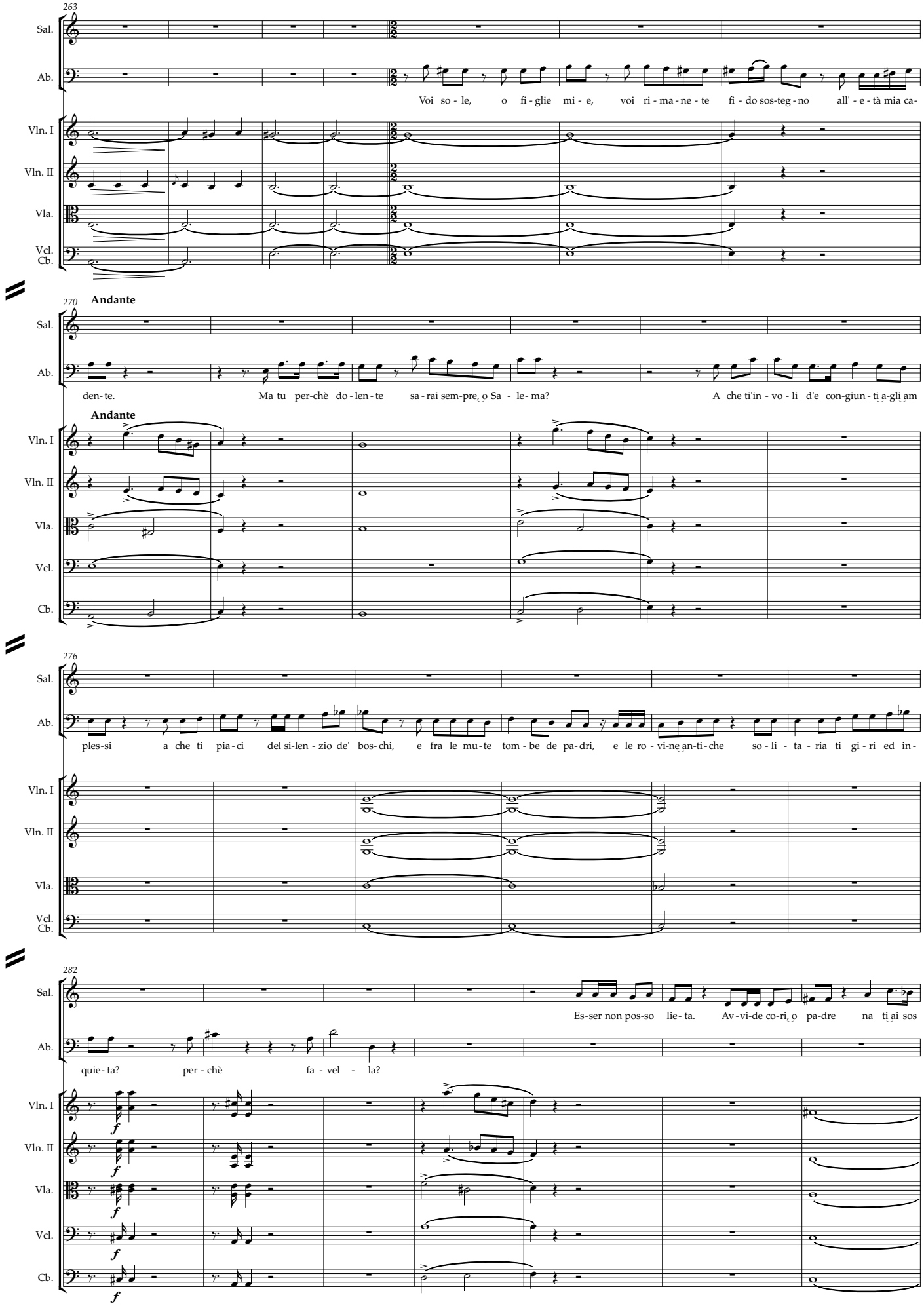

226
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
rà, ri - - tor - ne - - rà, ri - - tor - ne - - rà, al sen del
ha, pen - - sier non ha, pen - - sier non ha, che del - la
rà, ri - - - - tor - - - - ne - - - - rà, al sen del
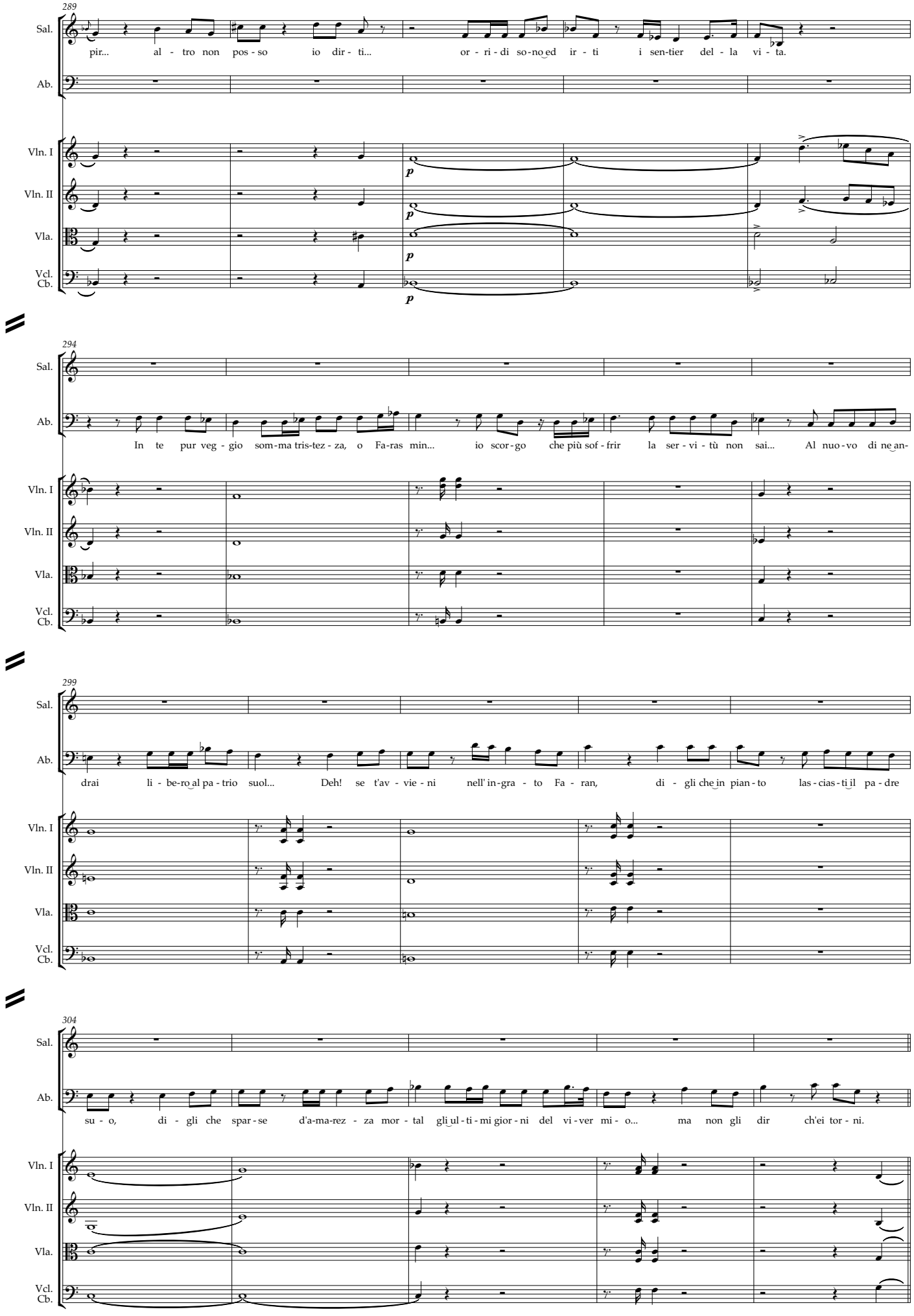

232
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
pa - dre ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne -
Sal.
pa - dre ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne -
Faras.
pa - dre ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne -
Ab.
pa - tria pen - sier non ha, pen - sier non ha, pen - sier non
S.
pa - dre ri - tor - ne - rà,
A.
pa - dre ri - tor - ne - rà,
T.
pa - dre ri - tor - ne - rà,
B.
pa - dre ri - tor - ne - rà,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
cresc.
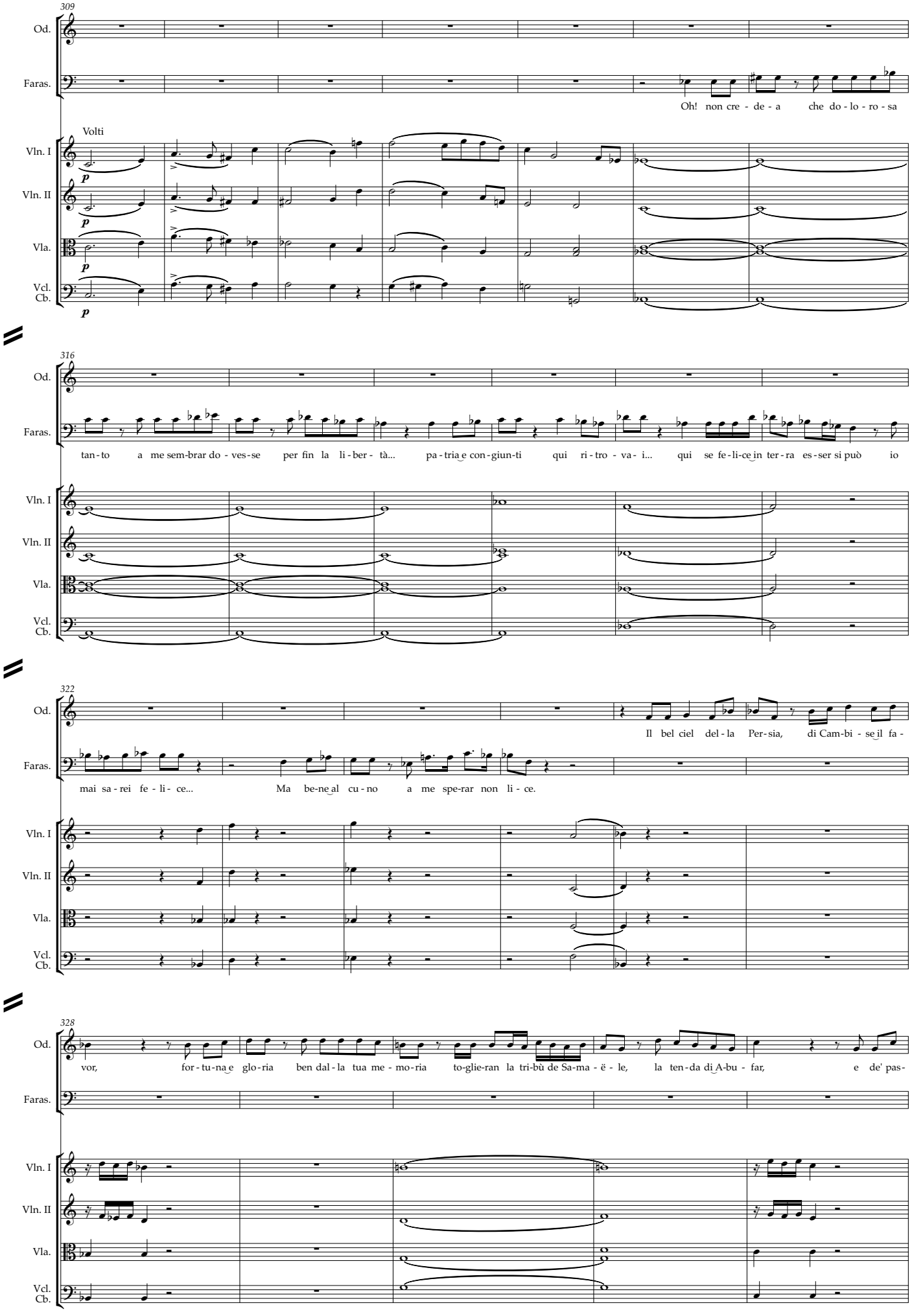

239
Fltn.
Cl.
Fag.
ff
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
ff
Timb.
ff
Od.
rà, ri - tor - ne - rà, ri - - tor - ne - rà, ri - - tor - ne - rà, si,
Sal.
rà, ri - tor - ne - rà, - ri - - tor - ne - rà, ri - - tor - ne - rà, si,
Faras.
-rà, ri - tor - ne - rà, ri - - tor - ne - rà, ri - - tor - ne - rà, si,
Ab.
ha, pen - sier non ha, pen - - sier non ha, pen - - sier non ha, no,
S.
ff
ri - - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, si,
A.
ff
ri - - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, si,
T.
ff
ri - - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, si,
B.
ff
ri - - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, ri - tor - ne - rà, si,
Vln. I
Vln. II
Vla.
ff
Vcl.
Cb.
ff
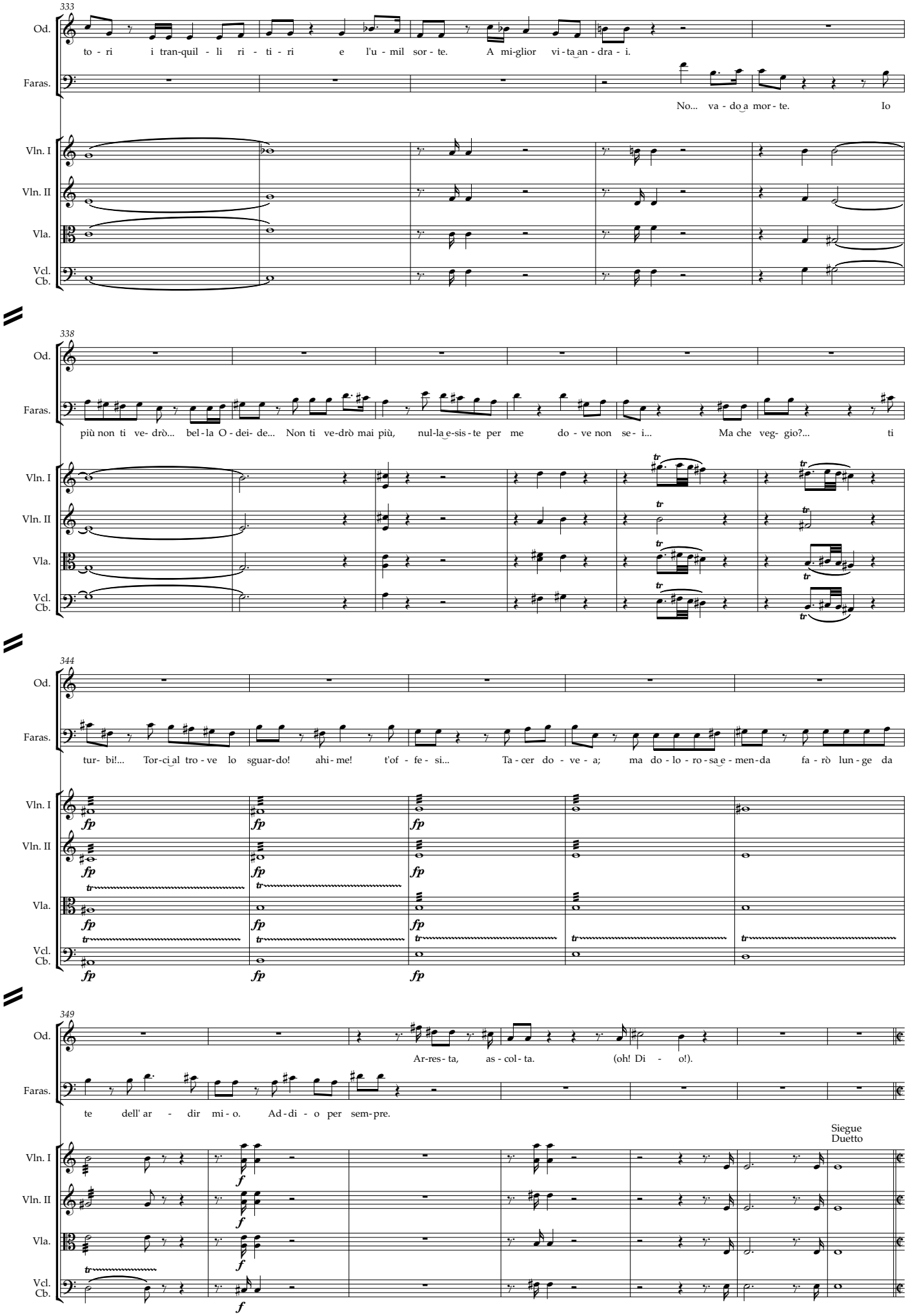

246
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
ri - tor - ne - rà.
Sal.
ri - tor - ne - rà.
Faras.
ri - tor - ne - rà.
Ab.
pen - sier non ha.
S.
ri - tor - ne - rà.
A.
ri - tor - ne - rà.
T.
ri - tor - ne - rà.
B.
ri - tor - ne - rà.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


255
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
dim.
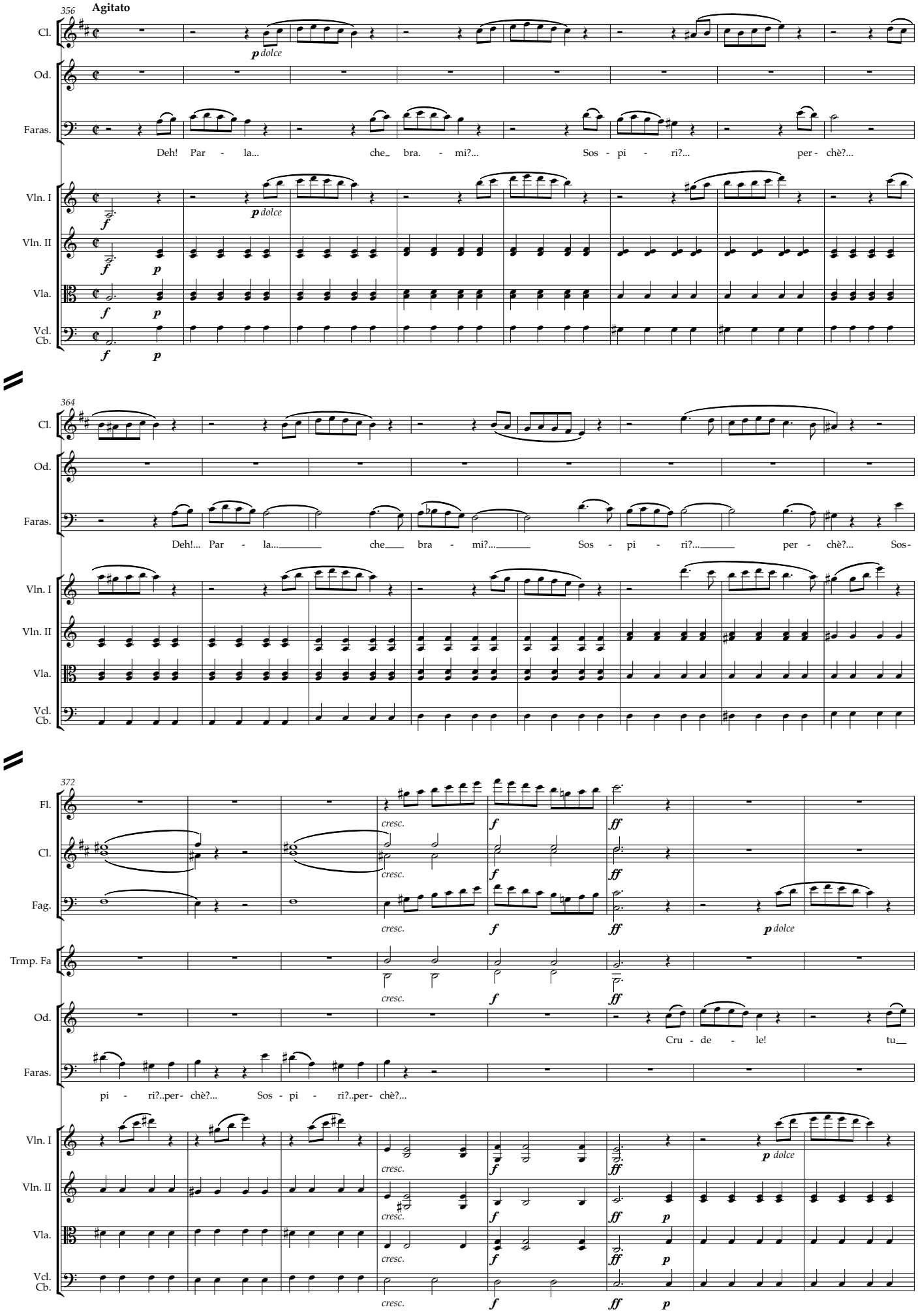

263
Sal.
Ab.
Voi so - le, o fi - glie mi - e, voi ri - ma - ne - te fi - do sos-teg - no all' - e - tà mia ca-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
270
Andante
Sal.
Ab.
den- te. Ma tu per-chè do - len - te sa - rai sem-pre o Sa - le- ma? A che ti'in - vo - li d'e con-giun - ti a-gli am
Andante
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
276
Sal.
Ab.
ples-si a che ti pia - ci del si-len - zio de' bos- chi, e fra le mu - te tom - be de pa-dri, e le ro - vi-ne an-ti - che so - li - ta - ria ti gi - ri ed in -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
282
Sal.
Es-ser non pos-so lie- ta. Av - vi-de co-ri o pa-dre na ti ai sos
Ab.
quie- ta? per - chè fa - vel - la?
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
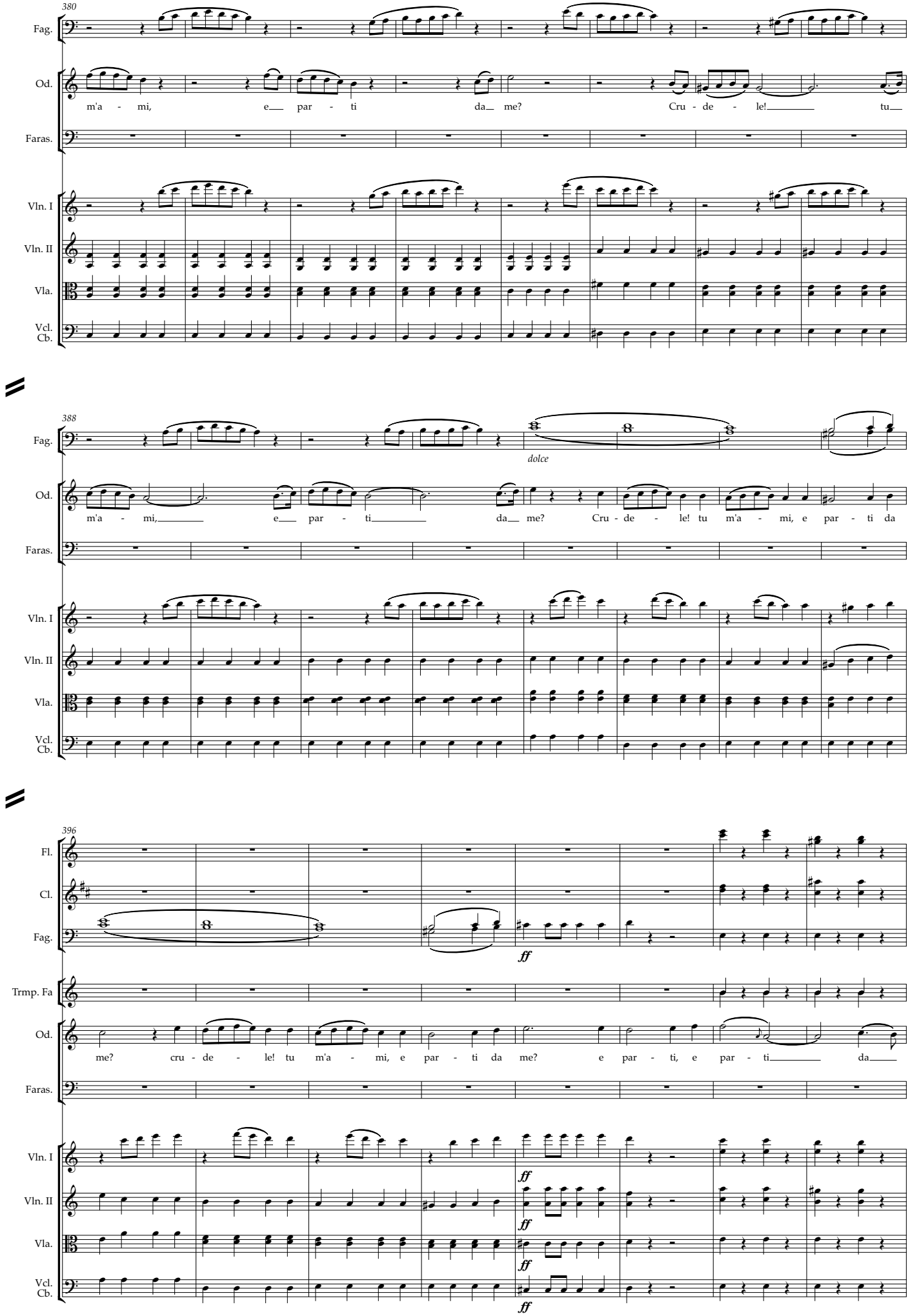

289
Sal.
pir... al - tro non pos - so io dir - ti... or - ri - di so - no ed ir - ti i sen-tier del - la vi - ta.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
294
In te pur veg - gio som-ma tris-tez - za, o Fa-ras min... io scor - go che più sof - frir la ser - vi - tù non sai... Al nuo - vo di ne an-
299
drai li - be-ro al pa - trio suol... Deh! se t'av - vie - ni nell' in-gra - to Fa - ran, di - gli che in pian - to las - cias - ti il pa - dre
304
su - o, di - gli che spar - se d'a-ma-rez - za mor - tal gli ul - ti - mi gior - ni del vi - ver mi - o... ma non gli dir ch'ei tor - ni.
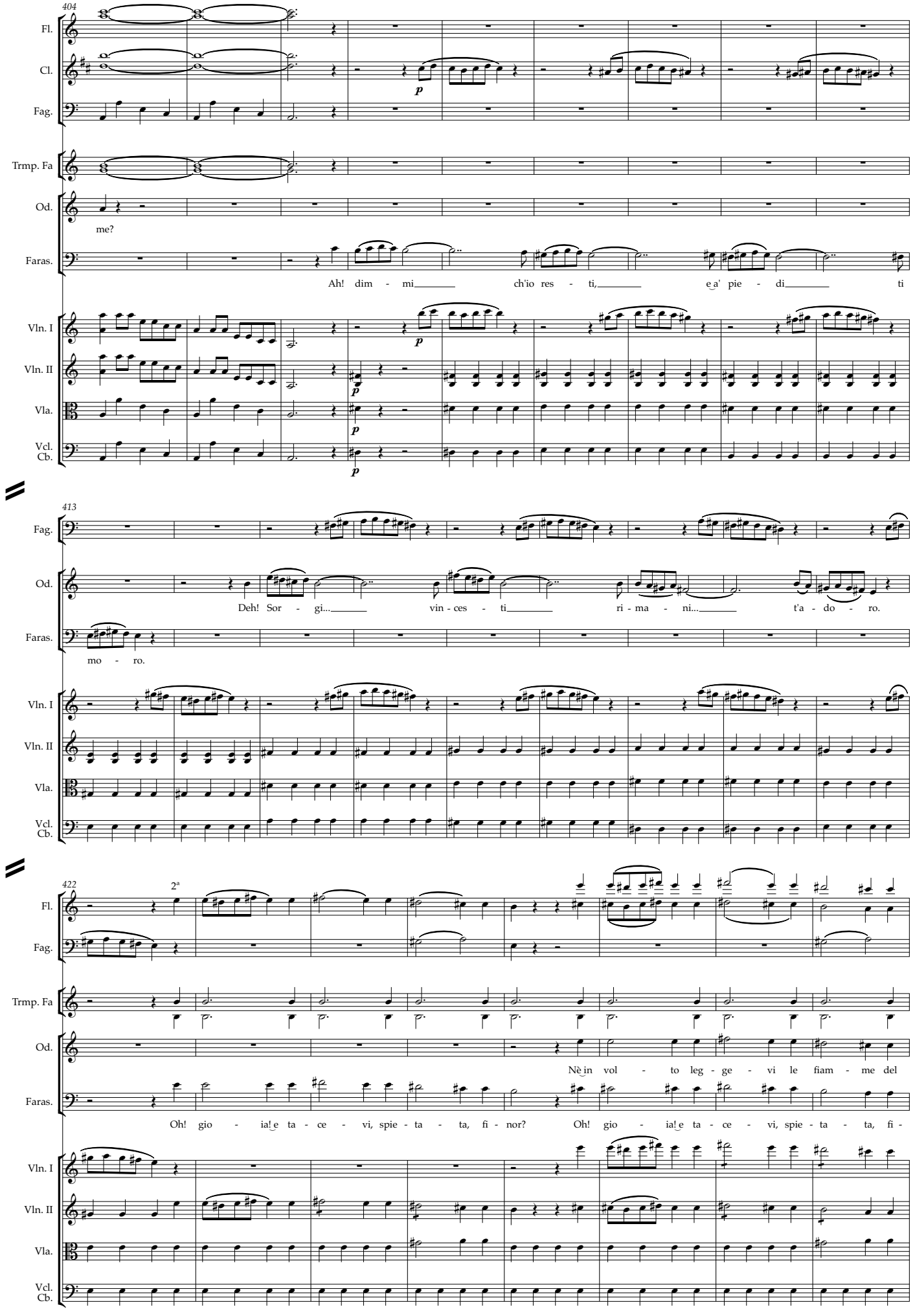

309
Od.
Faras.
Oh! non cre - de - a che do - lo - ro - sa
Volti
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
316
tan - to a me sem-brar do - ves-se per fin la li-ber - tà... pa-tria e con-giun-ti qui ri-tro - va- i... qui se fe-li-ce in ter-ra es-ser si può io
322
Il bel ciel del - la Per-sia, di Cam-bi - se il fa -
mai sa - rei fe - li - ce... Ma be-ne al cu - no a me spe-rar non li - ce.
328
vor, for - tu-na e glo-ria ben dal - la tua me - mo-ria to-glie-ran la tri-bù de Sa-ma - ë - le, la ten-da di A-bu - far, e de' pas-
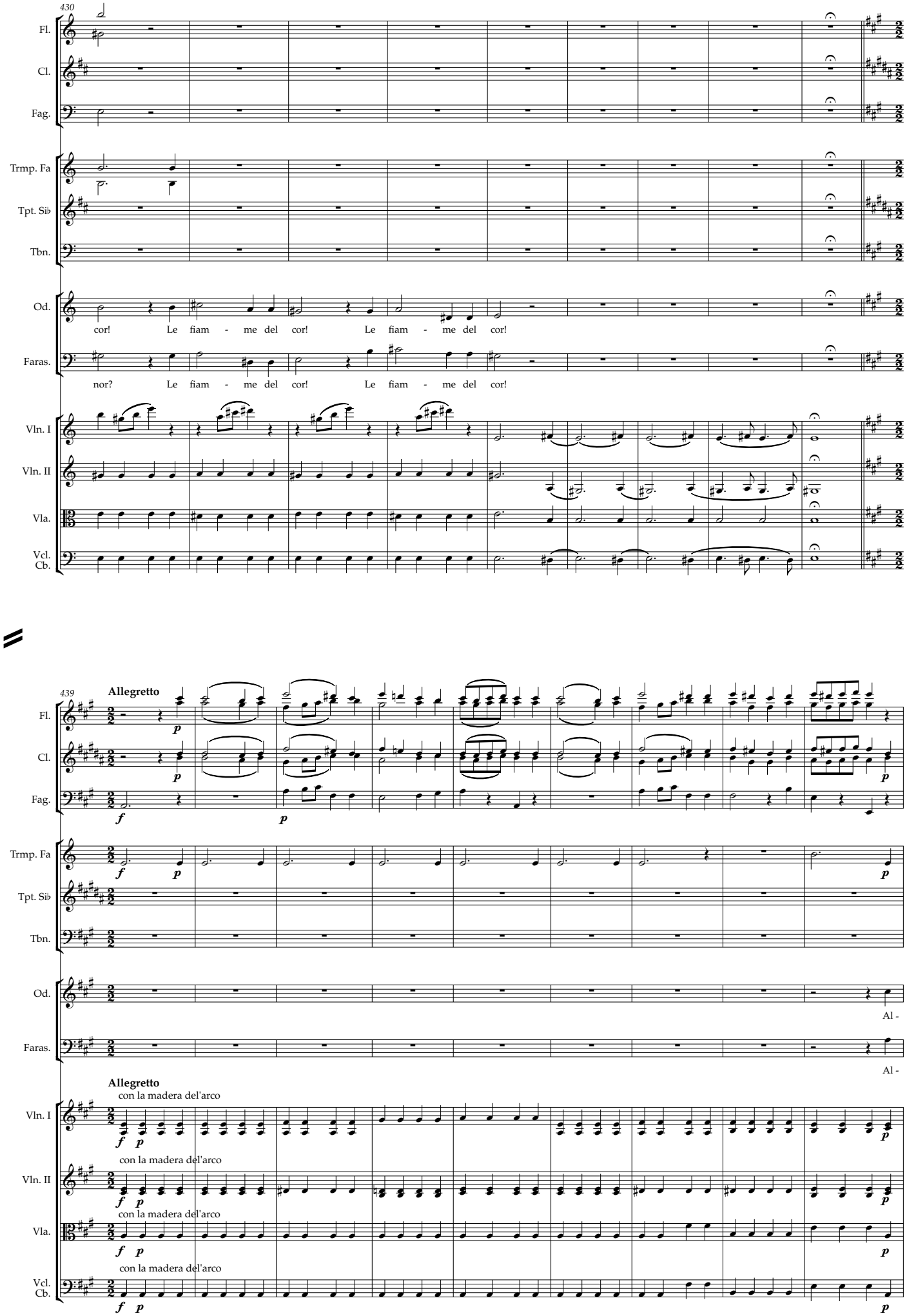

333
Od.
to - ri i tran-quil - li ri - ti - ri e l'u - mil sor - te. A mi-glior vi-ta an - dra - i.
Faras.
No... va - do a mor - te. Io
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
338
Od.
più non ti ve- drò... bel-la O - dei- de... Non ti ve-drò mai più, nul-la e-sis-te per me do - ve non se- i... Ma che veg- gio?... ti
Faras.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
344
Od.
tur- bi!... Tor-ci al tro - ve lo sguar-do! ahi - me! t'of - fe - si... Ta - cer do - ve - a; ma do - lo - ro - sa e - men-da fa - rò lun - ge da
Faras.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
349
Od.
Ar-res- ta, as - col - ta. (oh! Di - o!).
Faras.
te dell' ar - dir mi - o. Ad - di - o per sem-pre.
Siegue
Duetto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
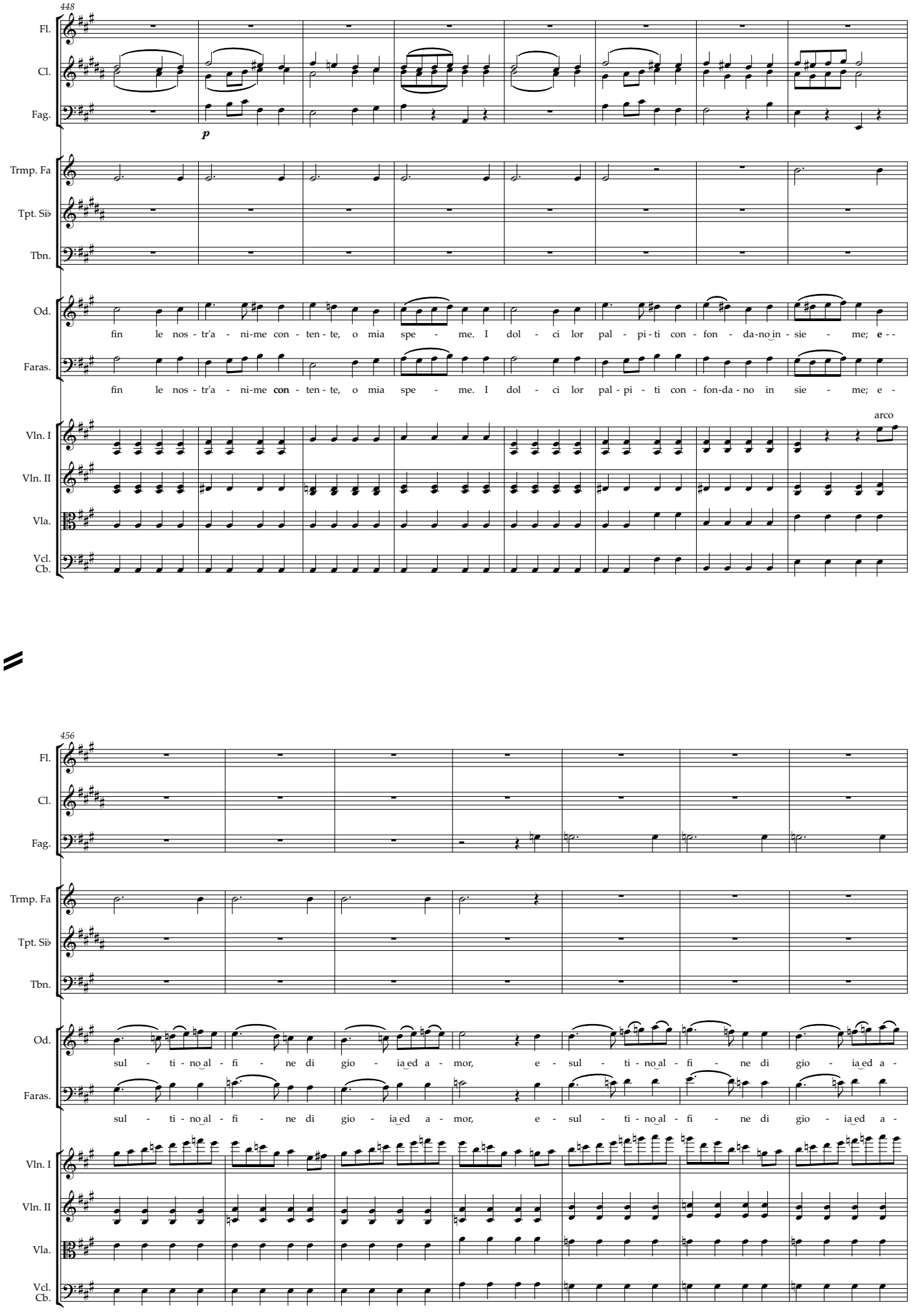
Duetto
[No.3]
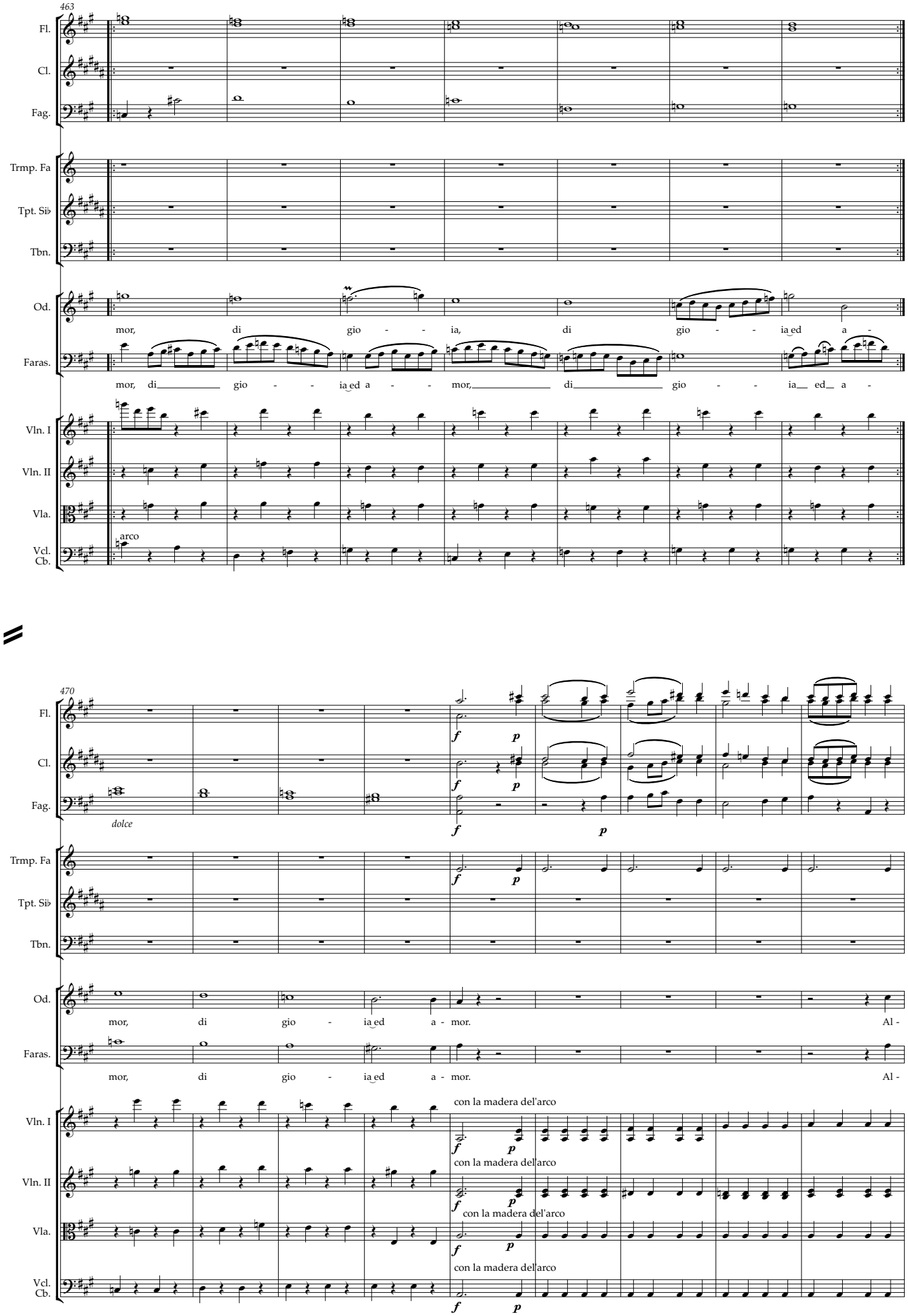

356
Agitato
Cl.
Od.
Faras.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
p dolce
Deh! Par - la... che_ bra. - mi?... Sos - pi - ri?... per - chè?...
364
Deh!... Par - la... che bra - mi?... Sos - pi - ri?... per - chè?... Sos -
372
Fl.
Fag.
Trmp. Fa
cresc.
f
ff
p dolce
Cru - de - le! tu
pi - ri?..per- chè?... Sos - pi - ri?..per- chè?...
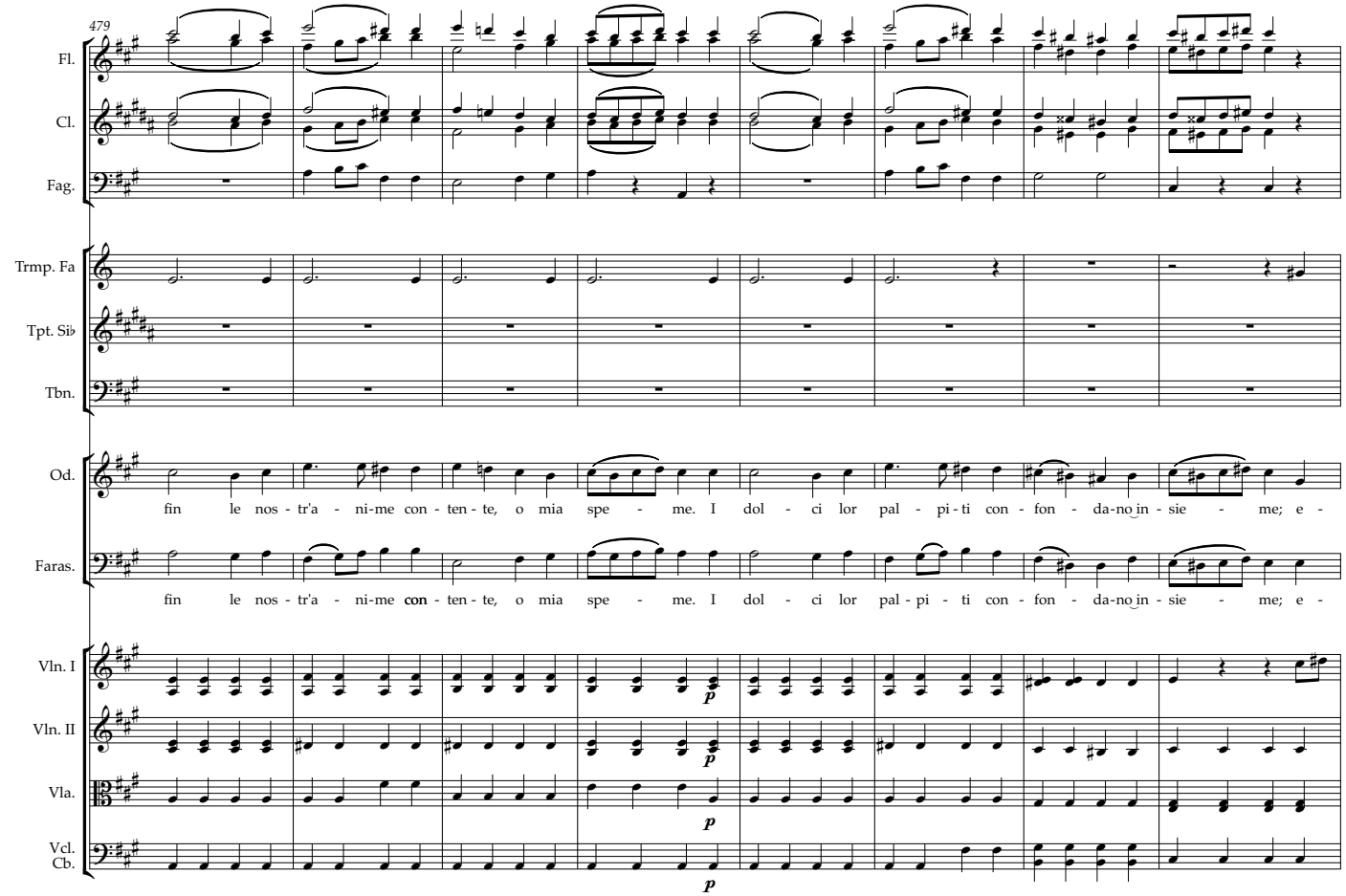

380
Fag.
Od.
m'a - mi, e par - ti da me? Cru - de - le! tu
Faras.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
388
dolce
m'a - mi, e par - ti da me? Cru - de - le! tu m'a - mi, e par - ti da
396
Fl.
Cl.
ff
Trmp. Fa
me? cru - de - le! tu m'a - mi, e par - ti da me? e par - ti, e par - ti da
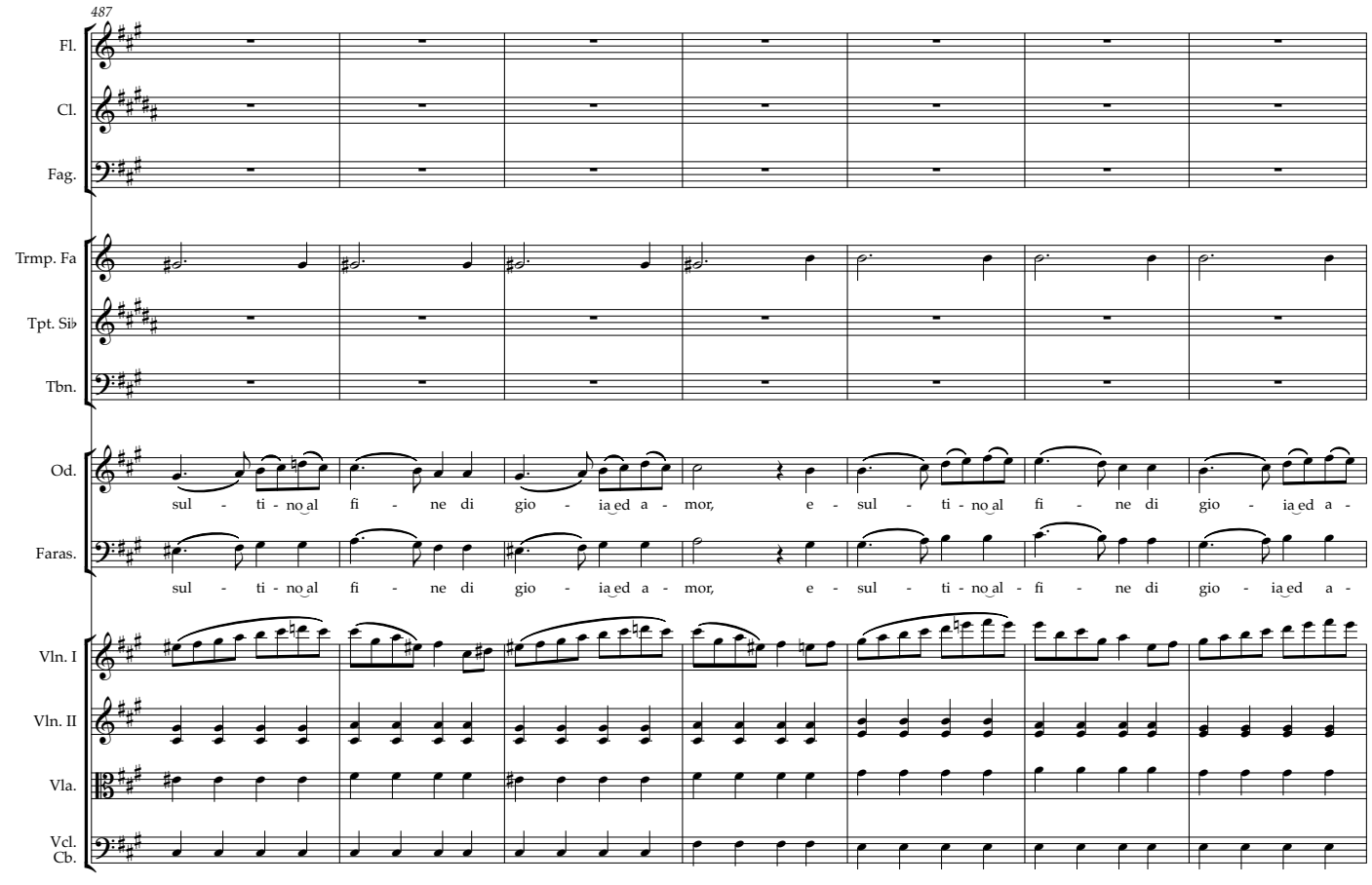

404
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Od.
me?
Faras.
Ah! dim - mi ch'io res - ti, e a' pie - di ti
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
413
Deh! Sor - gi... vin - ces - ti ri - ma - ni... t'a - do - ro.
mo - ro.
422
2ª
Nè in vol - to leg - ge - vi le fiam - me del
Oh! gio - ia! e ta - ce - vi, spie - ta - ta, fi - nor? Oh! gio - ia! e ta - ce - vi, spie - ta - ta, fi -

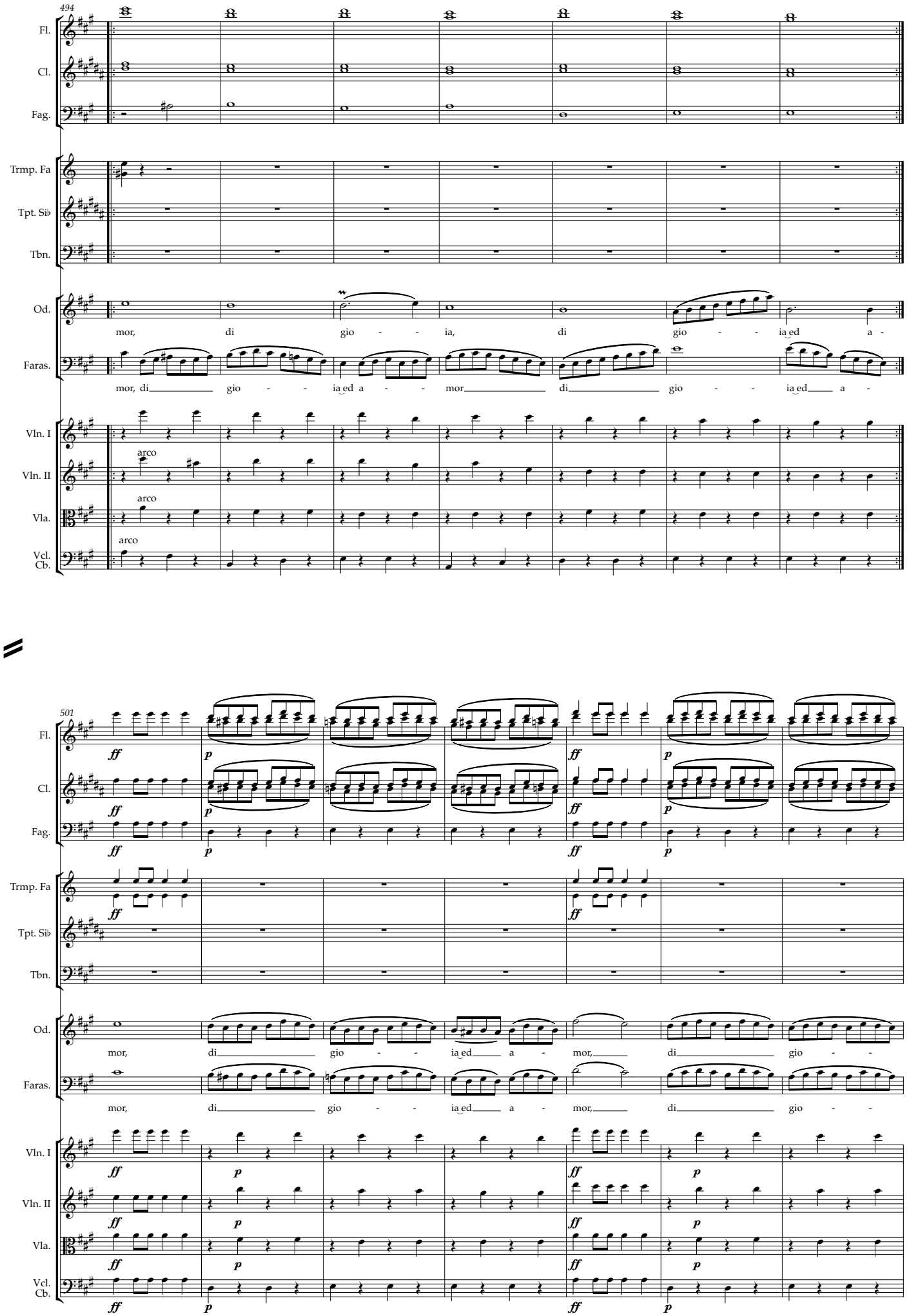

430
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
cor! Le fiam - me del cor! Le fiam - me del cor!
Faras.
nor? Le fiam - me del cor! Le fiam - me del cor!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
439
Allegretto
Al -
Allegretto
con la madera del'arco
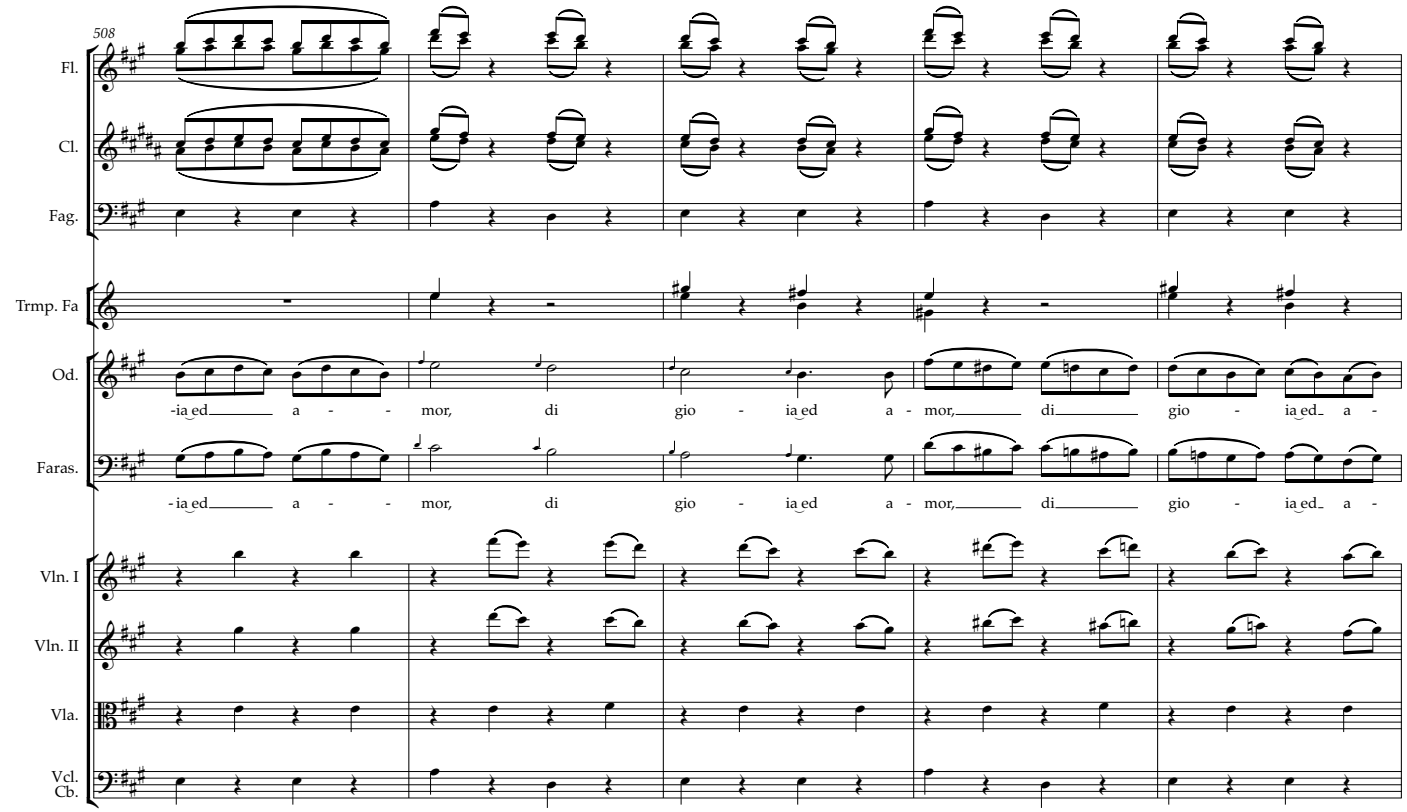

448
Fl.
Cl.
Fag.
p
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
fin le nos - tr'a - ni-me con - ten - te, o mia spe - me. I dol - ci lor pal - pi - ti con - fon - da-no in - sie - me; e - -
Faras.
fin le nos - tr'a - ni-me con - ten - te, o mia spe - me. I dol - ci lor pal - pi - ti con - fon-da - no in sie - me; e -
arco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
456
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
sul - ti - no al - fi - ne di gio - ia ed a - mor, e - sul - ti - no al - fi - ne di gio - ia ed a -
Faras.
sul - ti - no al - fi - ne di gio - ia ed a - mor, e - sul - ti - no al - fi - ne di gio - ia ed a -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
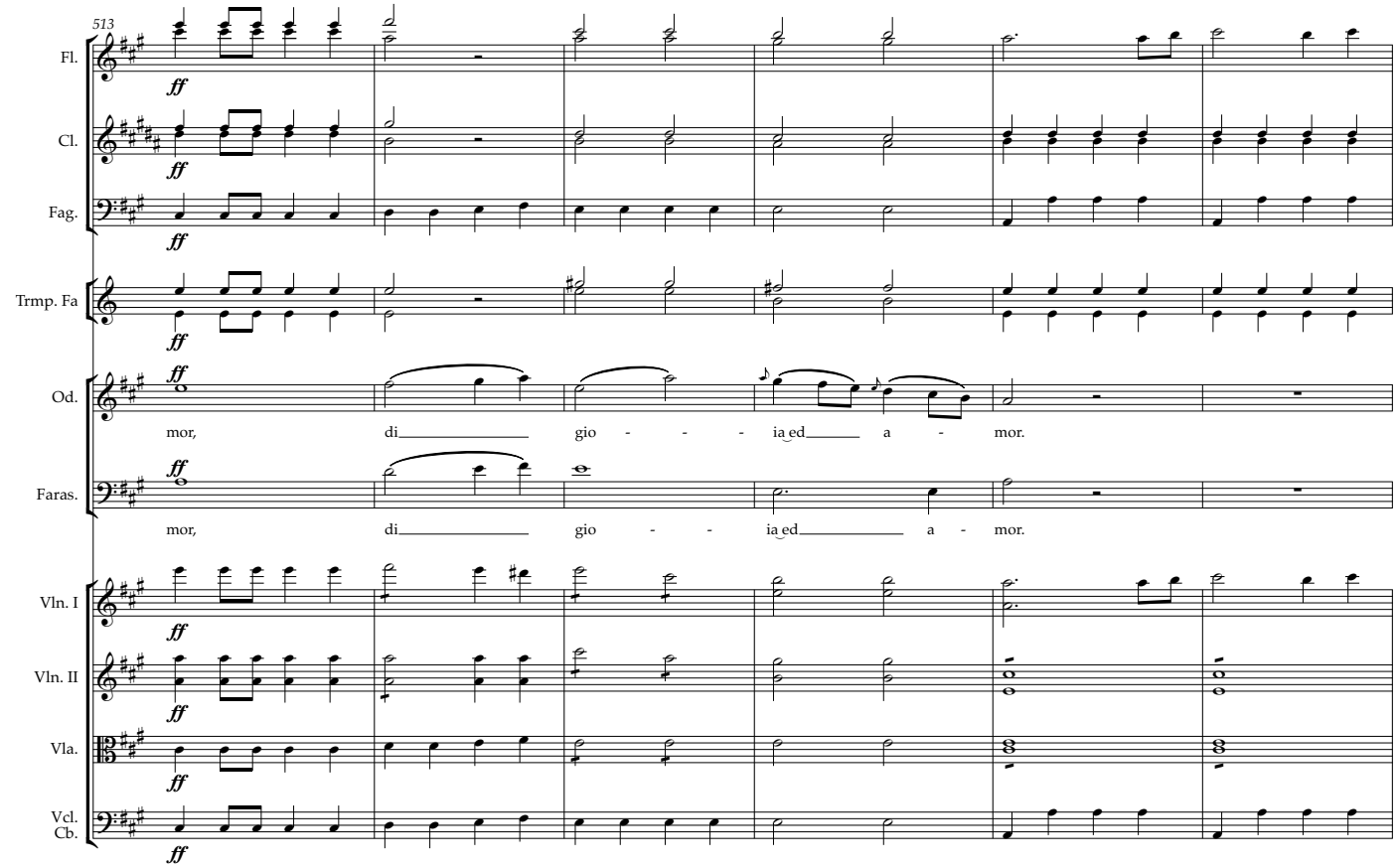

463
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
mor, di gio - - ia, di gio - - ia ed a -
Faras.
mor, di gio - - ia ed a - - mor, di gio - - ia ed a -
Vln. I
Vln. II
Vla.
arco
Vcl.
Cb.
470
dolce
mor, di gio - ia ed a - mor. Al -
con la madera del'arco
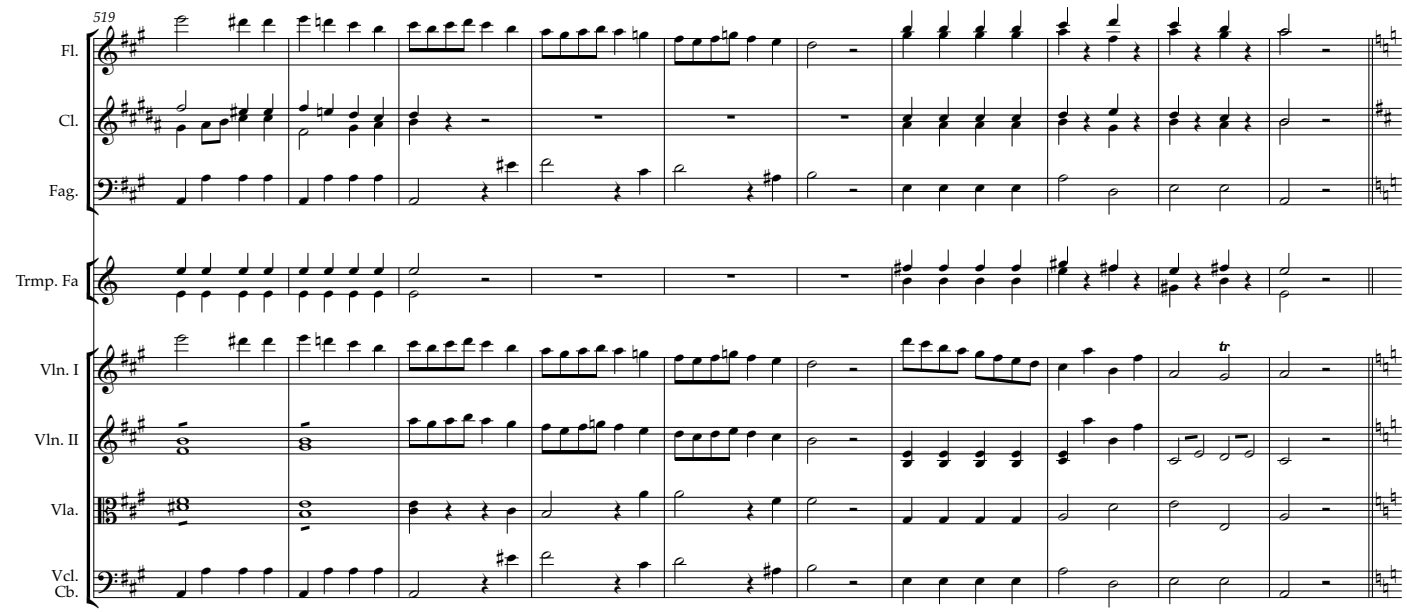

479
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
fin le nos - tr'a - ni-me con - ten - te, o mia spe - me. I dol - ci lor pal - pi - ti con - fon - da-no in - sie - me; e -
Faras.
fin le nos - tr'a - ni-me con - ten - te, o mia spe - me. I dol - ci lor pal - pi - ti con - fon - da-no in - sie - me; e -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
p
p
p


487
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
sul - ti - no al fi - ne di gio - ia ed a - mor, e - sul - ti - no al fi - ne di gio - ia ed a -
Faras.
sul - ti - no al fi - ne di gio - ia ed a - mor, e - sul - ti - no al - fi - ne di gio - ia ed a -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
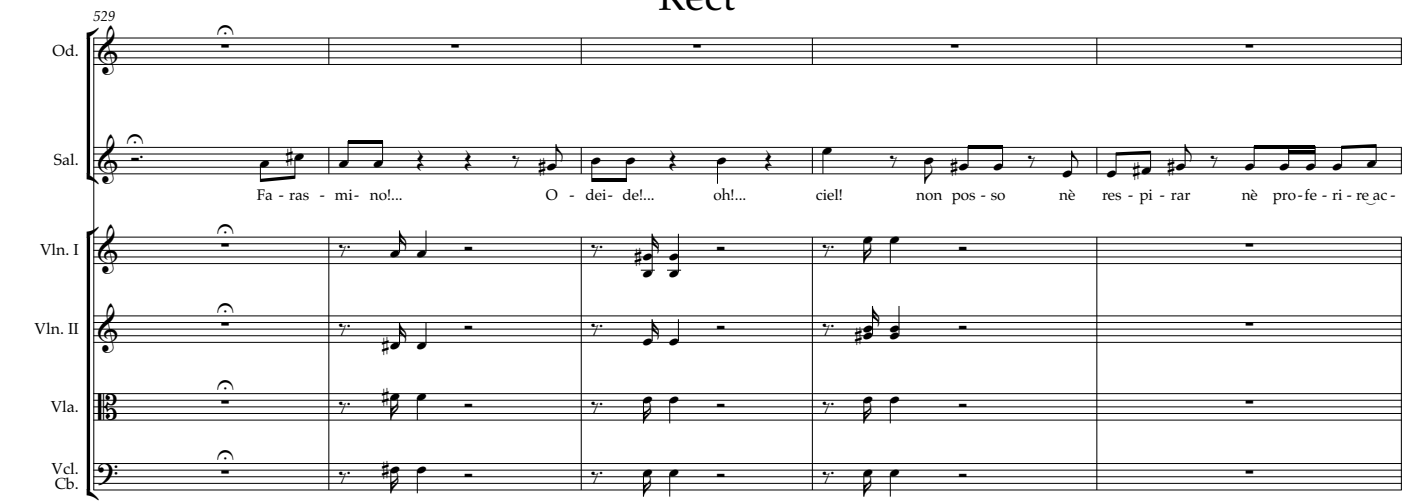

494
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
mor, di gio - - ia, di gio - - ia ed a -
Faras.
mor, di gio - - ia ed a - - mor di gio - - ia ed a -
Vln. I
Vln. II
arco
Vla.
arco
Vcl.
Cb.
arco
501
ff
p
mor, di gio - - ia ed a - mor, di gio -
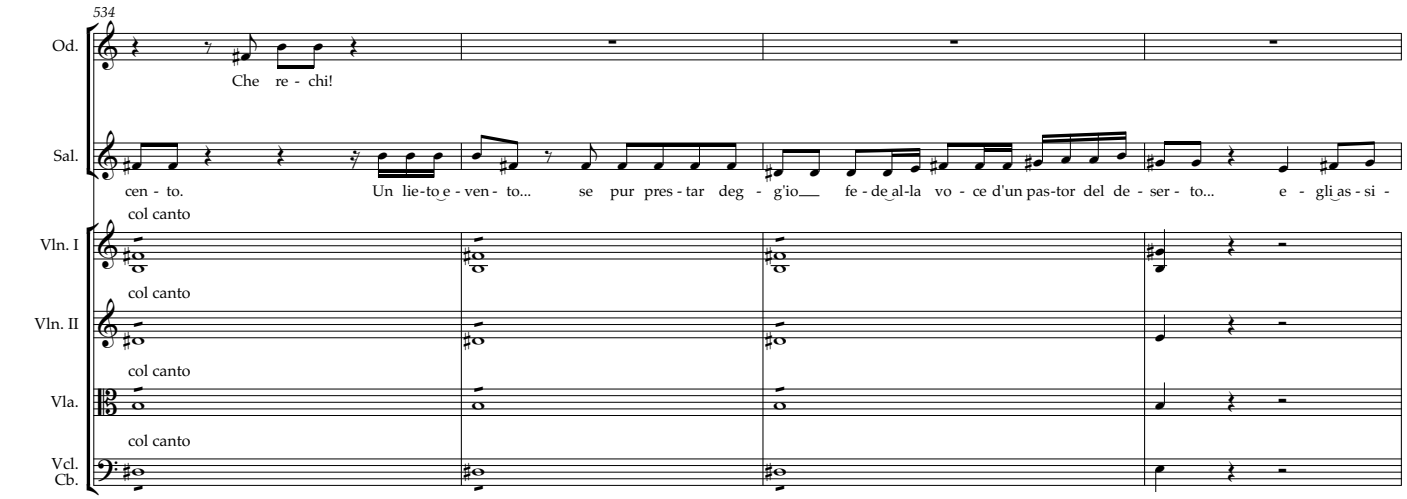

508
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Od.
-ia ed a - - mor, di gio - ia ed a - mor, di gio - ia ed a -
Faras.
-ia ed a - - mor, di gio - ia ed a - mor, di gio - ia ed a -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

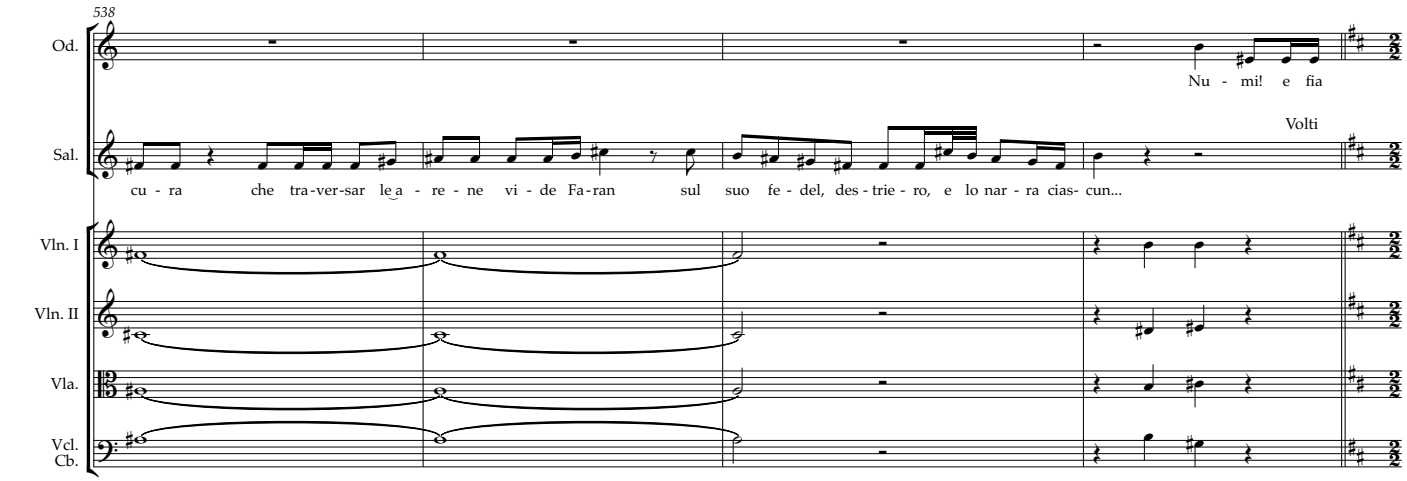

513
Fl.
ff
Cl.
ff
Fag.
ff
Trmp. Fa
ff
Od.
ff
mor, di gio - - - ia ed a - mor.
Faras.
ff
mor, di gio - - ia ed a - mor.
Vln. I
ff
Vln. II
ff
Vla.
ff
Vcl.
Cb.
ff
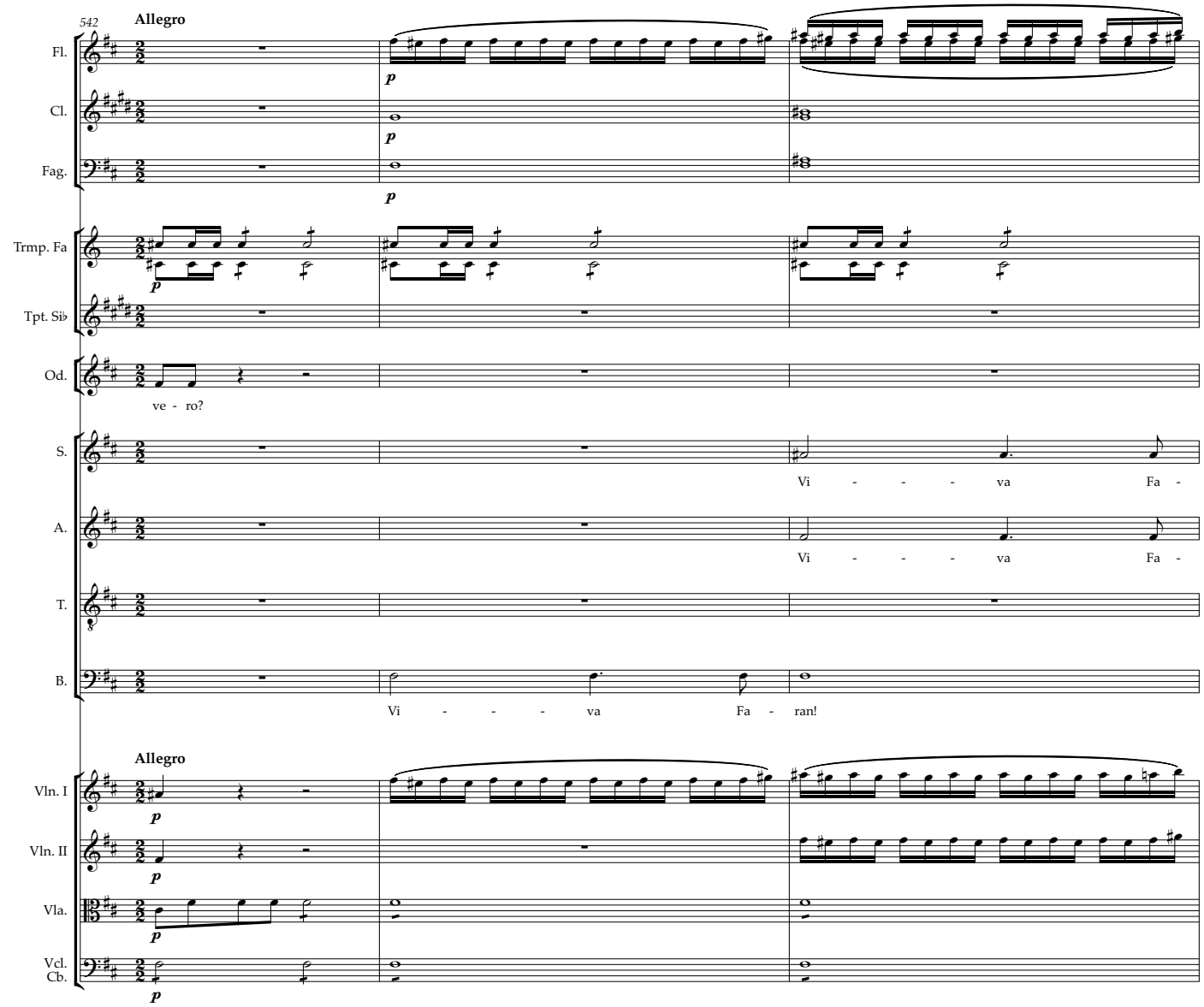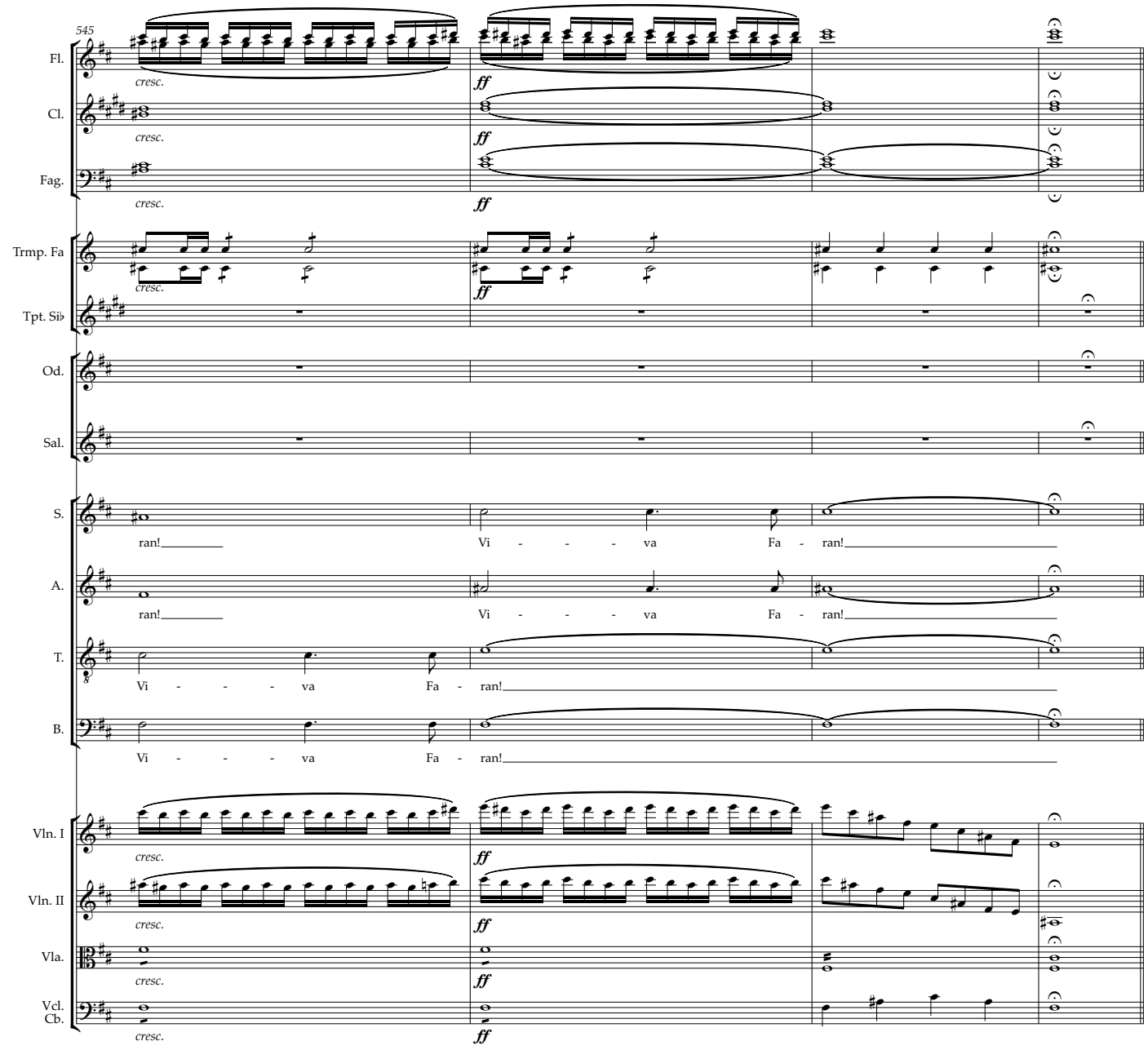


Scena III
Rectº
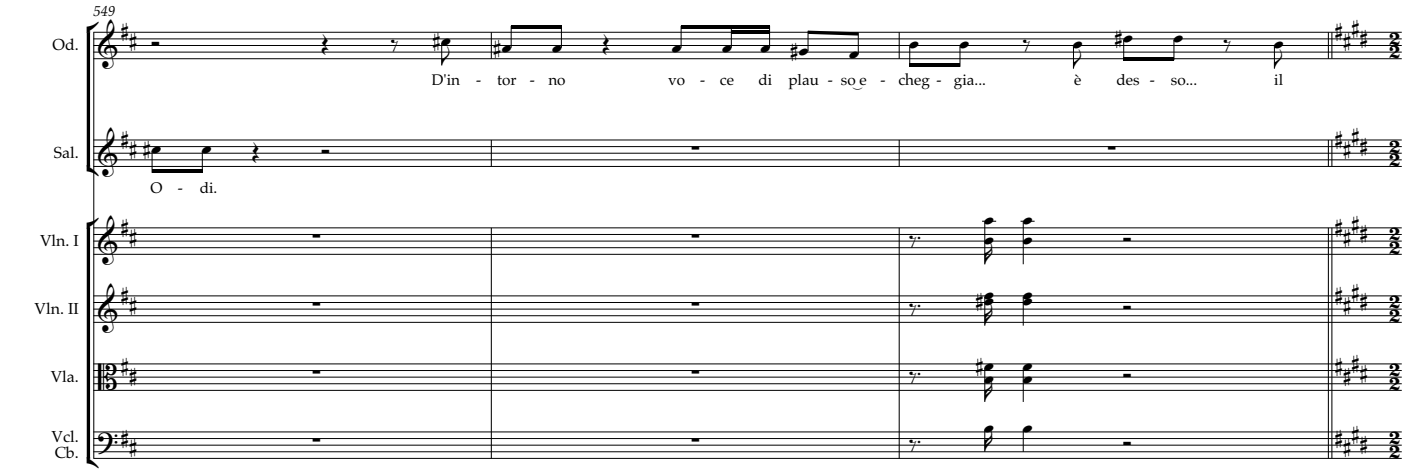





538
Od.
Nu - mi! e fia
Volti
Sal.
cu - ra che tra-ver-sar le a - re - ne vi - de Fa-ran sul suo fe - del, des - trie - ro, e lo nar - ra cias- cun...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
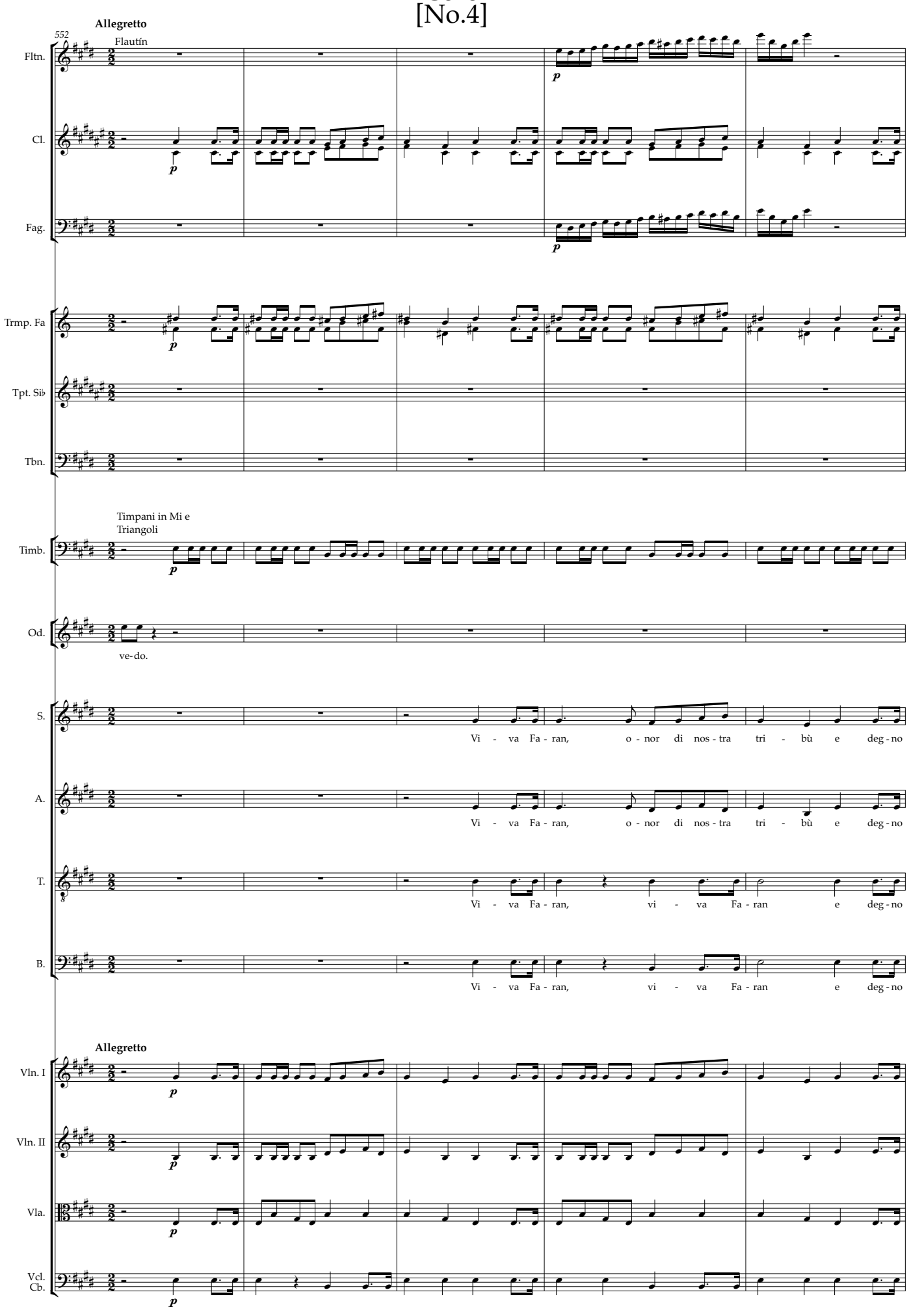

542
Allegro
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Od.
ve - ro?
S.
Vi - - - va Fa -
A.
Vi - - - va Fa -
T.
B.
Vi - - - va Fa - ran!
Allegro
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
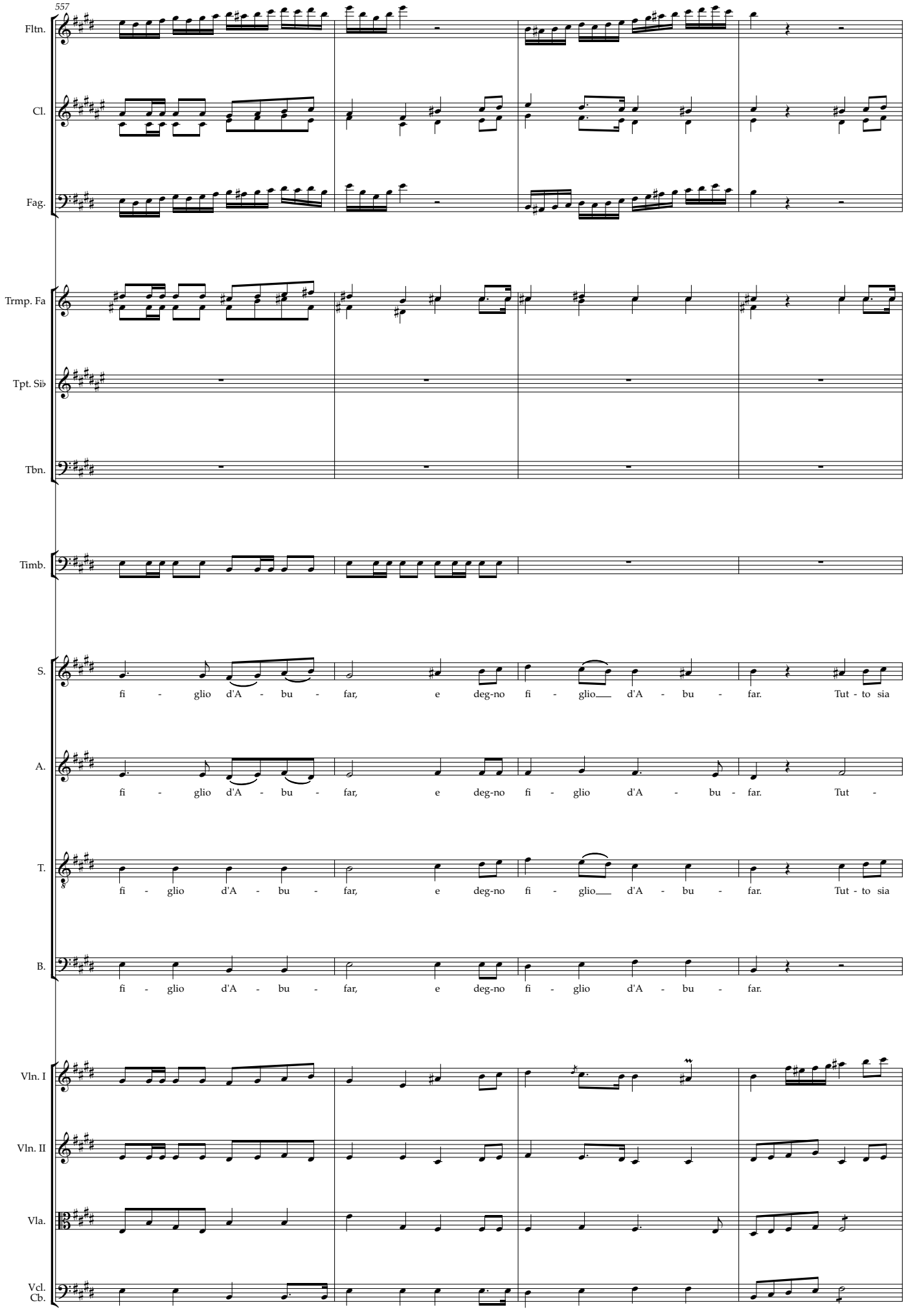

545
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Od.
Sal.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
cresc.
ff
ran!
Vi - - - va
Fa - ran!
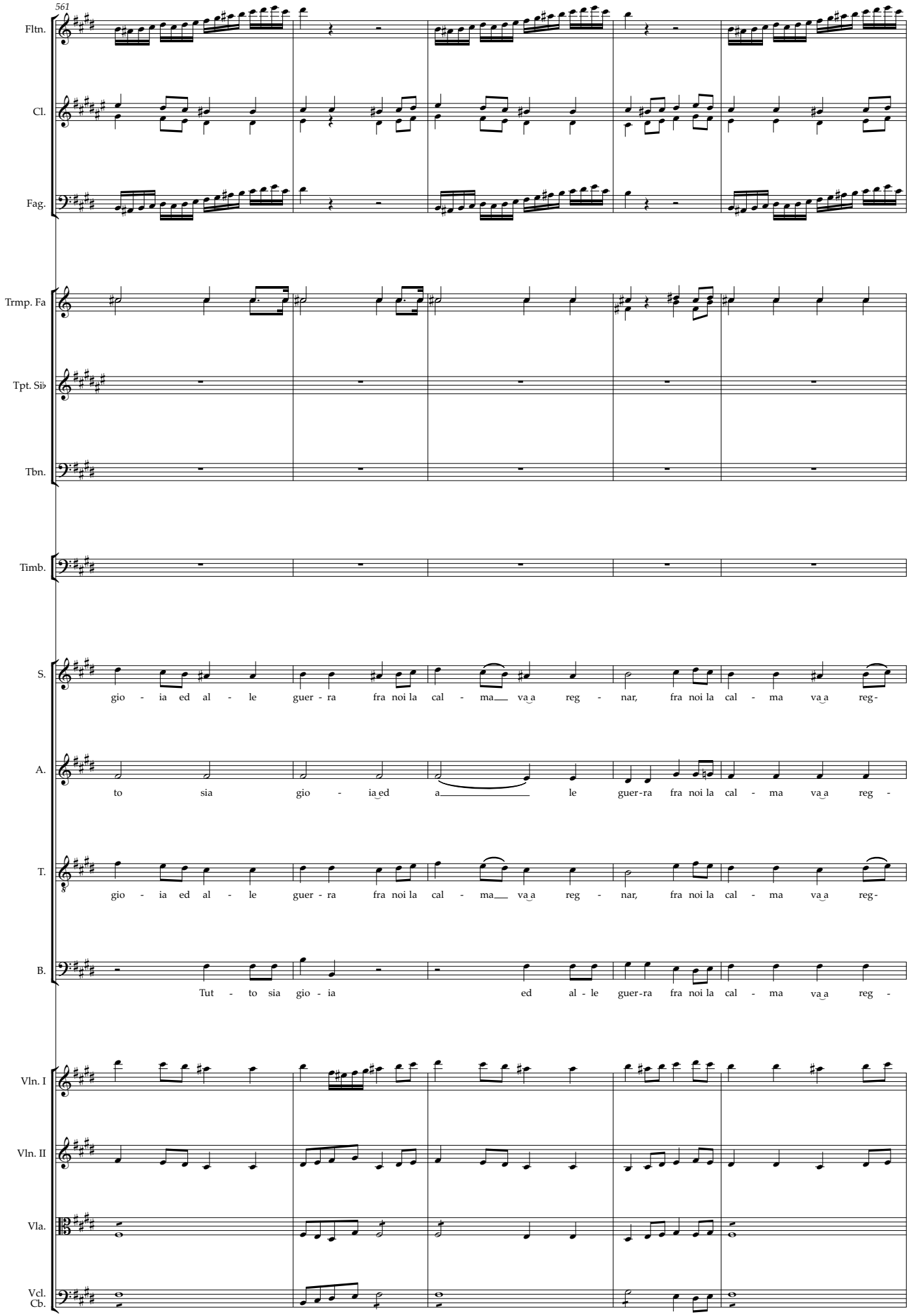
Rectº
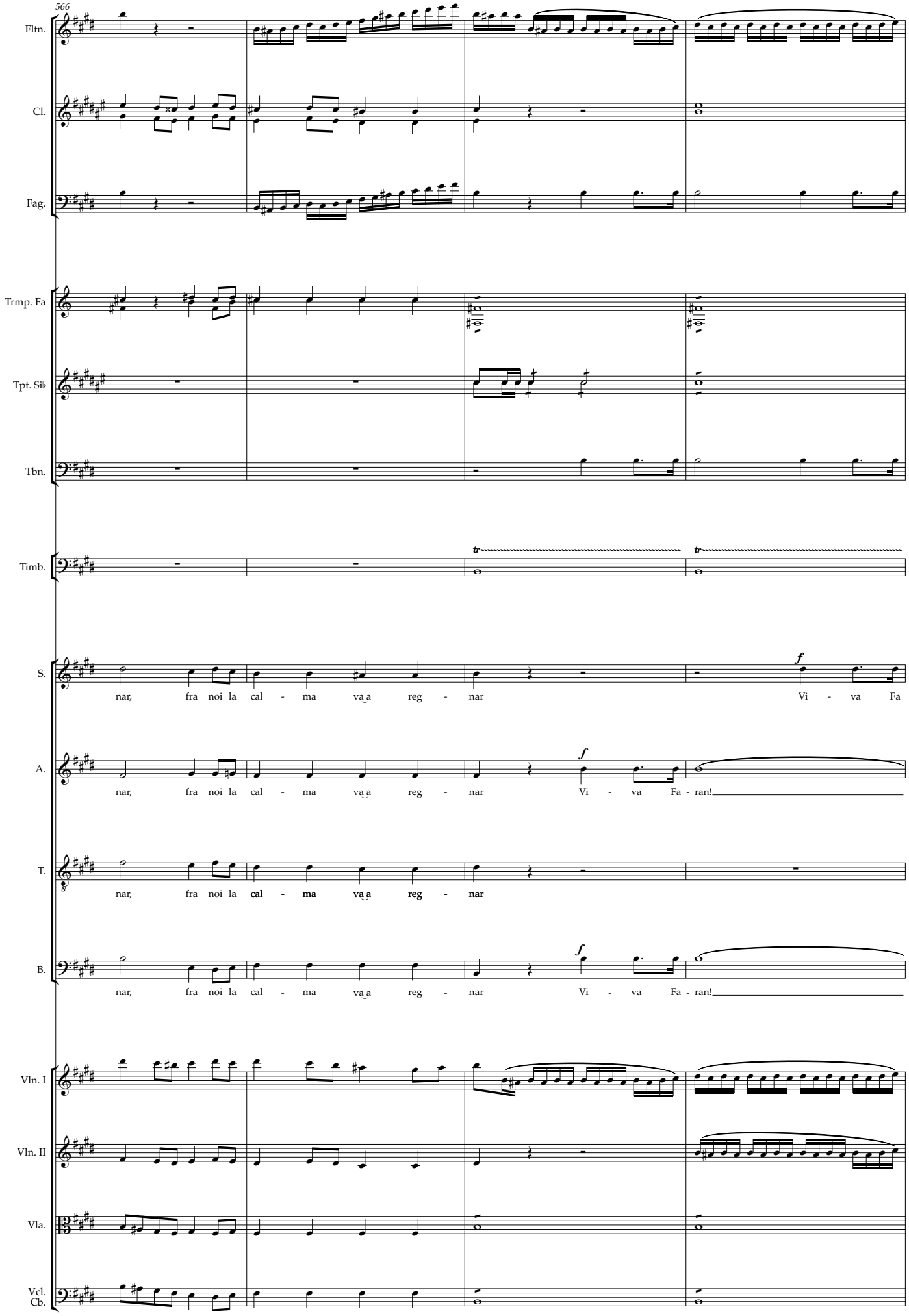

549
Od.
Sal.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
D'in - tor - no vo - ce di plau - so e - cheg - gia... è des - so... il
O - di.
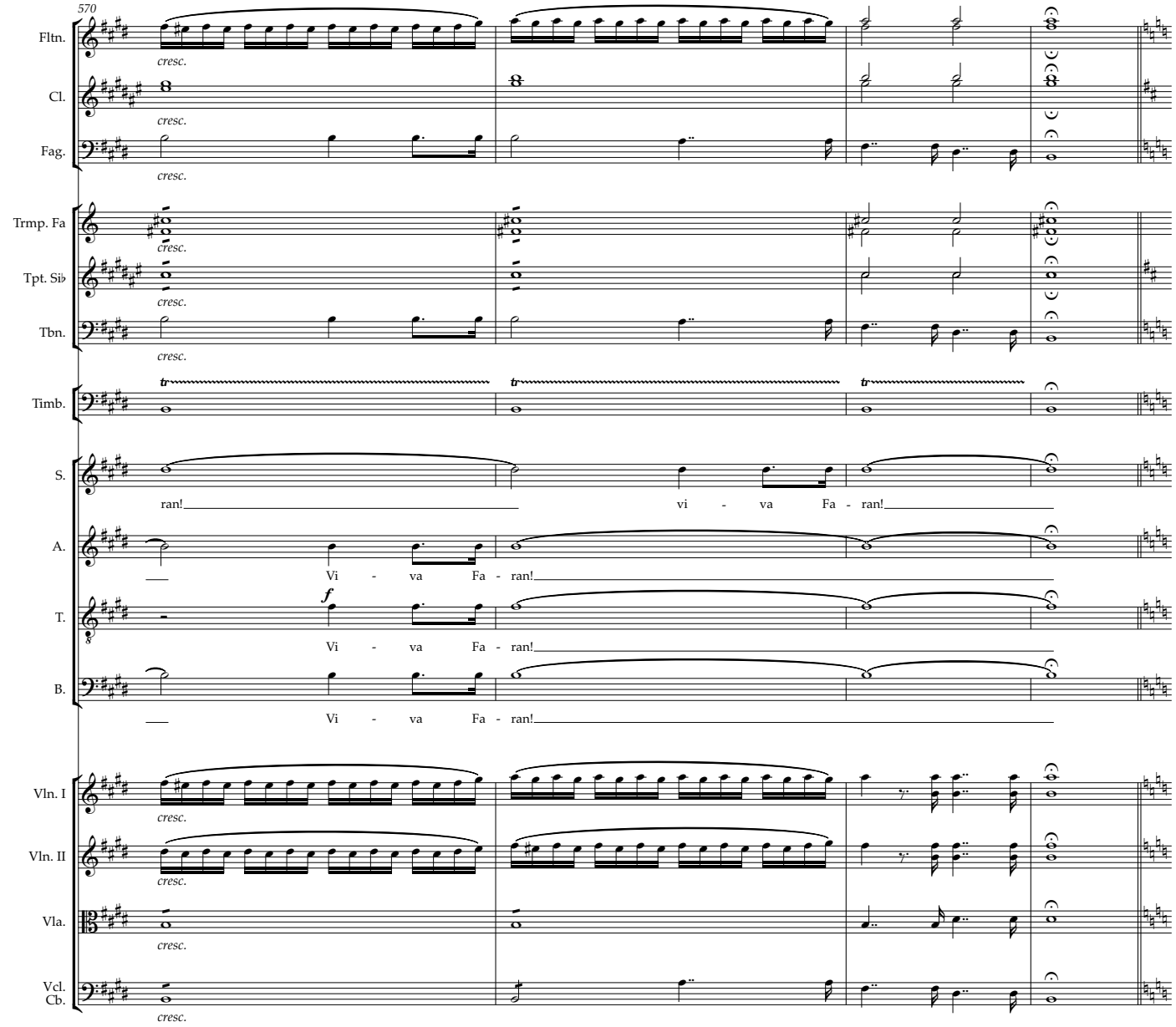
Coro
[No.4]


552
Allegretto
Flautín
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timpani in Mi e
Triangoli
Timb.
Od.
ve-do.
S.
Vi - va Fa - ran, o - nor di nos - tra tri - bù e deg - no
A.
Vi - va Fa - ran, o - nor di nos - tra tri - bù e deg - no
T.
Vi - va Fa - ran, vi - va Fa - ran e deg - no
B.
Vi - va Fa - ran, vi - va Fa - ran e deg - no
Allegretto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
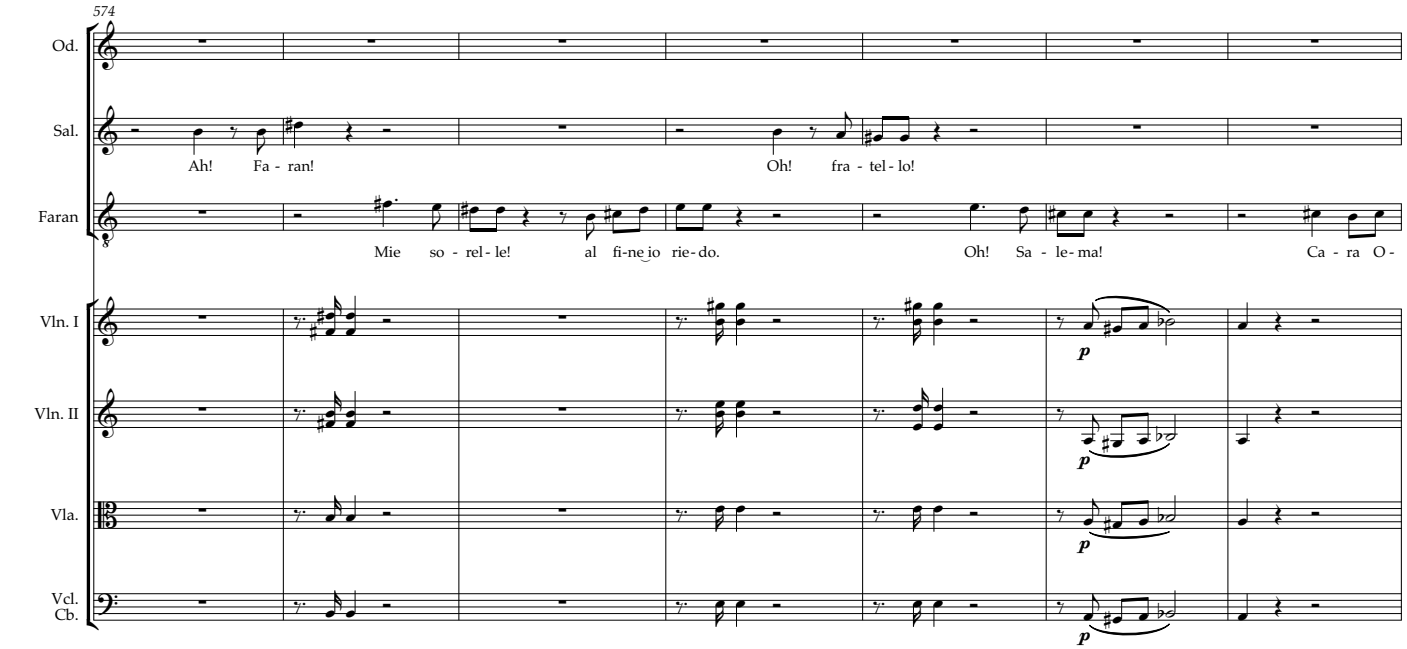

557
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
fi - glio d'A - bu - far, e deg-no fi - glio d'A - bu - far. Tut - to sia
A.
fi - glio d'A - bu - far, e deg-no fi - glio d'A - bu - far. Tut -
T.
fi - glio d'A - bu - far, e deg-no fi - glio d'A - bu - far. Tut - to sia
B.
fi - glio d'A - bu - far, e deg-no fi - glio d'A - bu - far.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
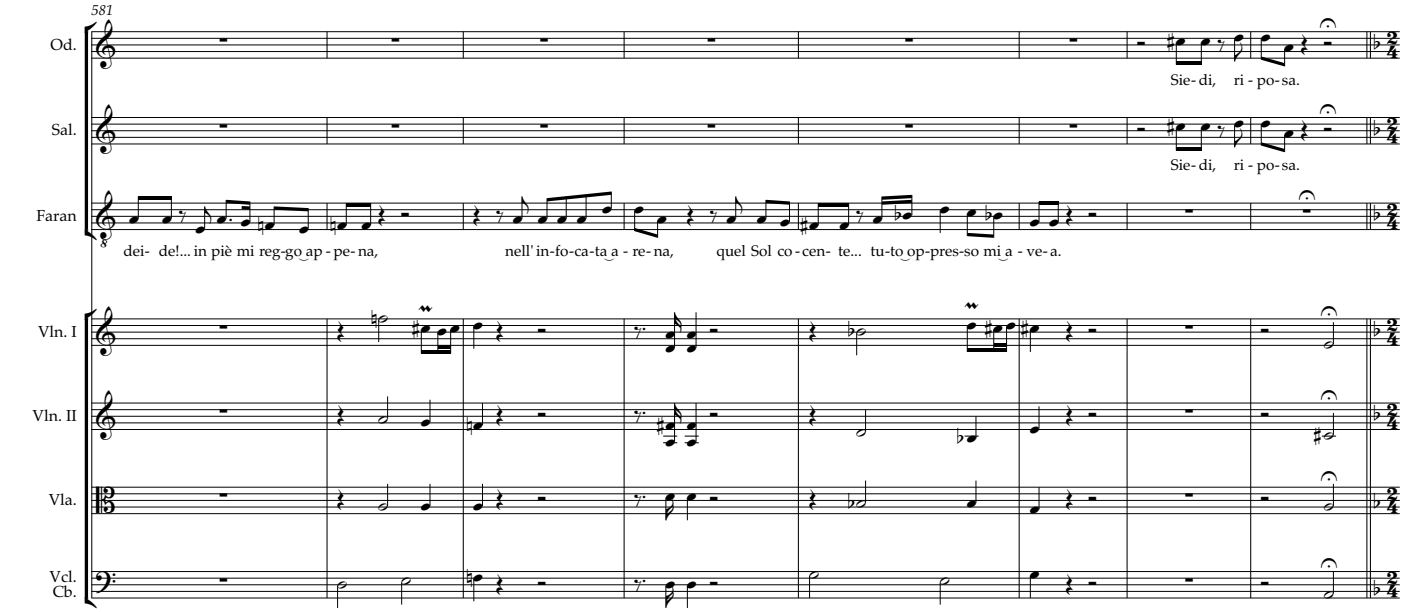

561
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
gio - ia ed al - le guer - ra fra noi la cal - ma va a reg - nar, fra noi la cal - ma va a reg-
A.
to sia gio - ia ed a le guer-ra fra noi la cal - ma va a reg -
T.
gio - ia ed al - le guer - ra fra noi la cal - ma va a reg - nar, fra noi la cal - ma va a reg-
B.
Tut - to sia gio - ia ed al - le guer-ra fra noi la cal - ma va a reg -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


566
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
nar, fra noi la cal - ma va a reg - nar
Vi - va Fa
A.
nar, fra noi la cal - ma va a reg - nar
Vi - va Fa - ran!
T.
nar, fra noi la cal - ma va a reg - nar
B.
nar, fra noi la cal - ma va a reg - nar
Vi - va Fa - ran!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
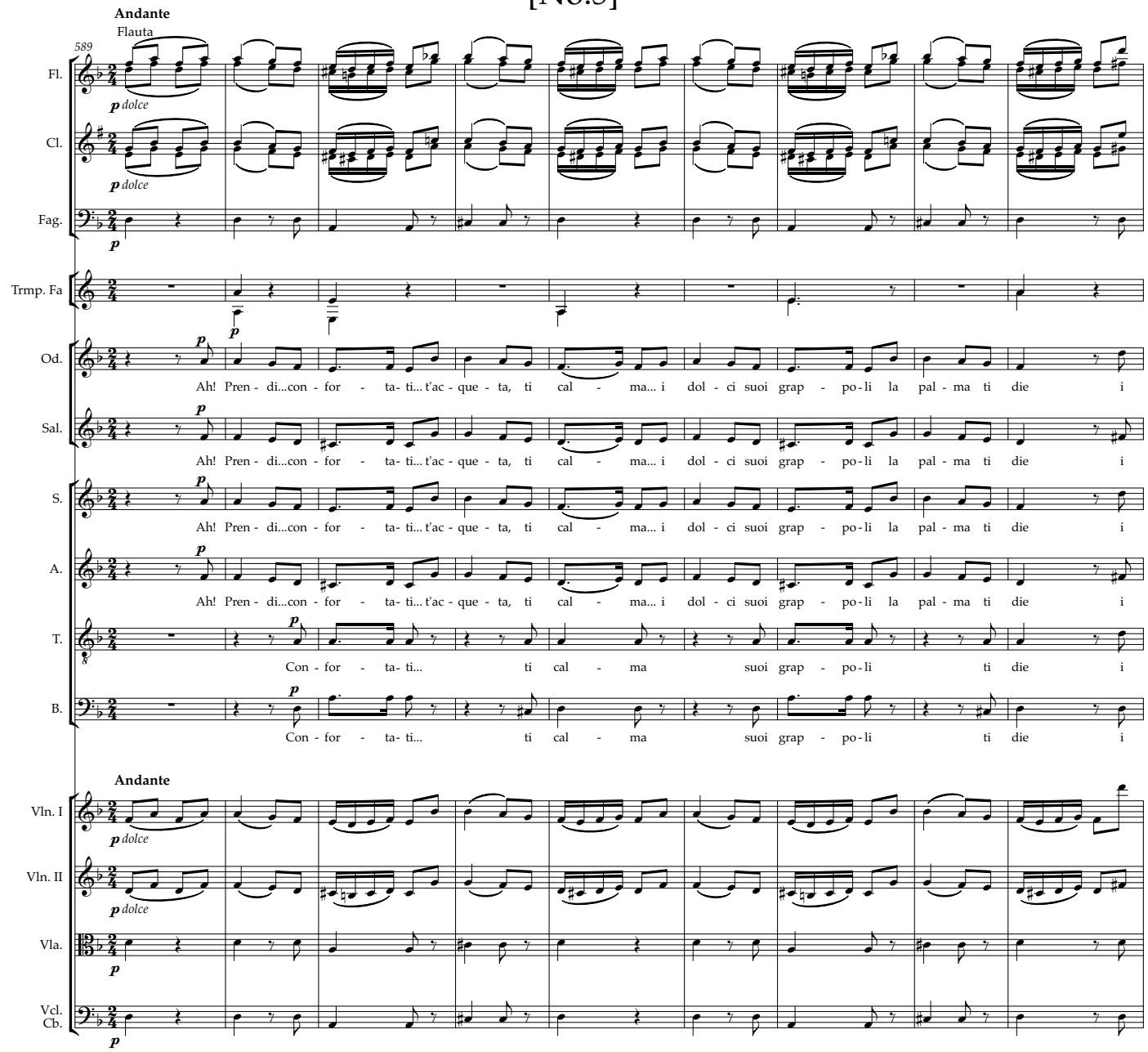

570
Fltn.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
cresc.
ran! vi - va Fa - ran!
Vi - va Fa - ran!
f
Vi - va Fa - ran!
Vi - va Fa - ran!

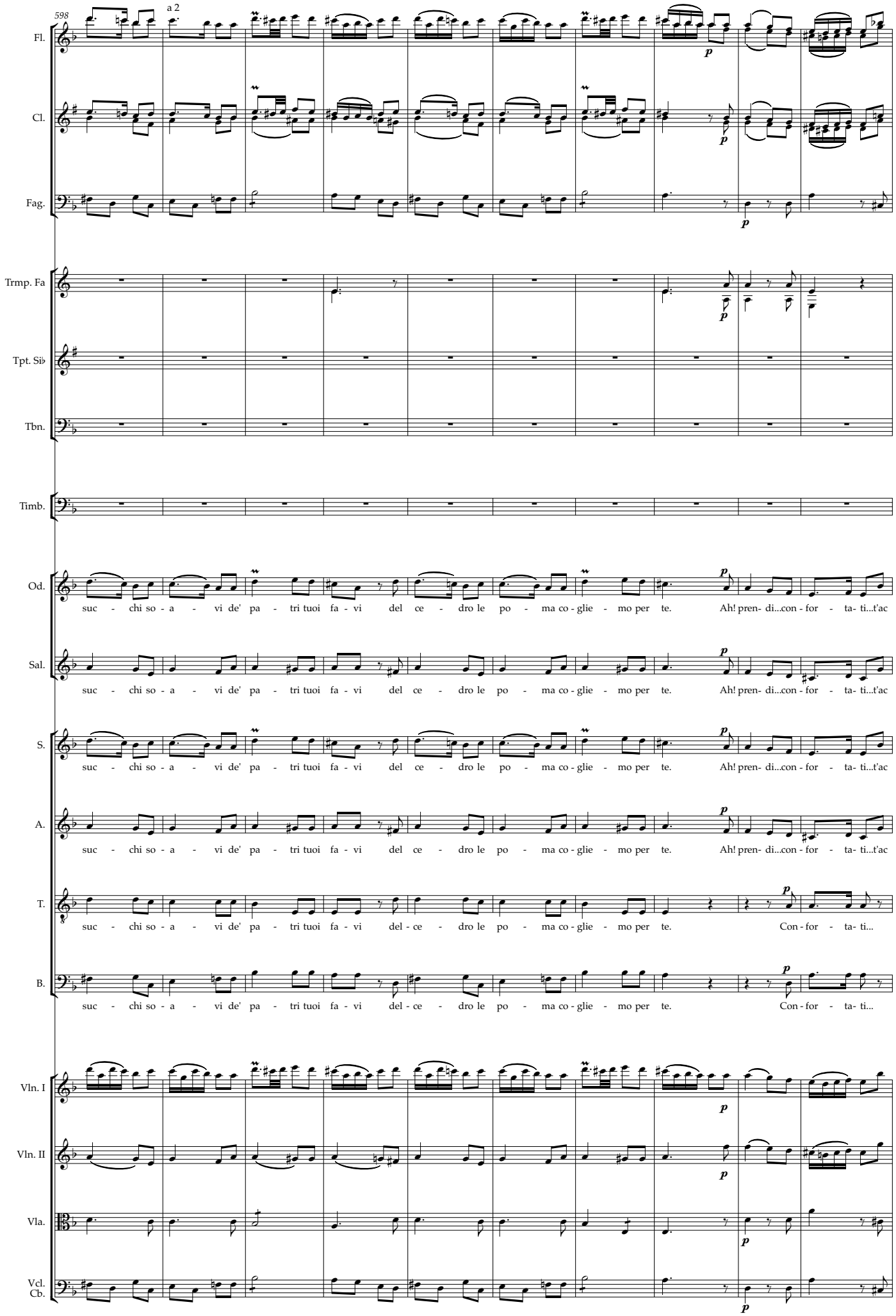
[Scena IV]
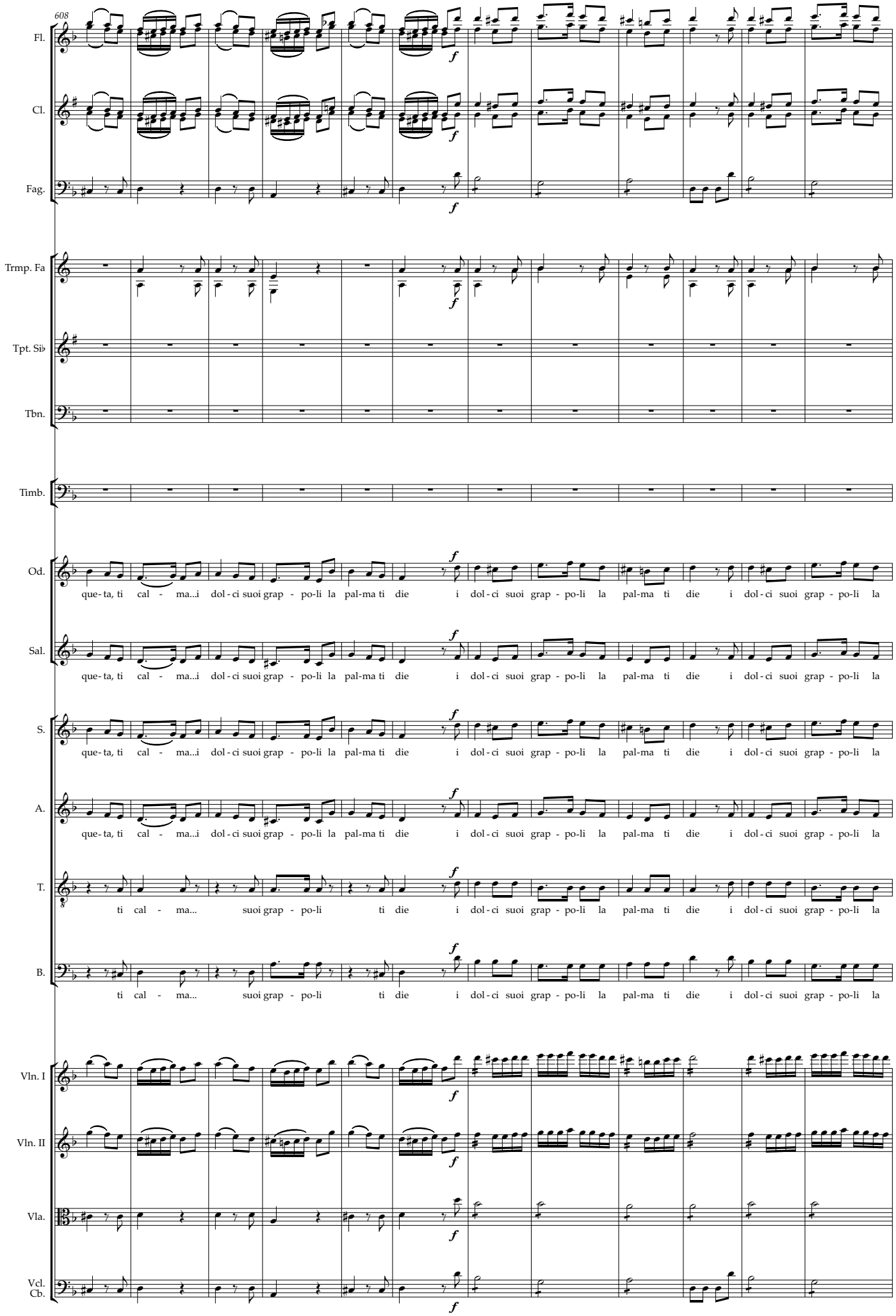

574
Od.
Sal.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Ah! Fa - ran! Oh! fra - tel - lo!
Mie so - rel - le! al fi-ne io rie - do. Oh! Sa - le - ma! Ca - ra O -
p
p
p
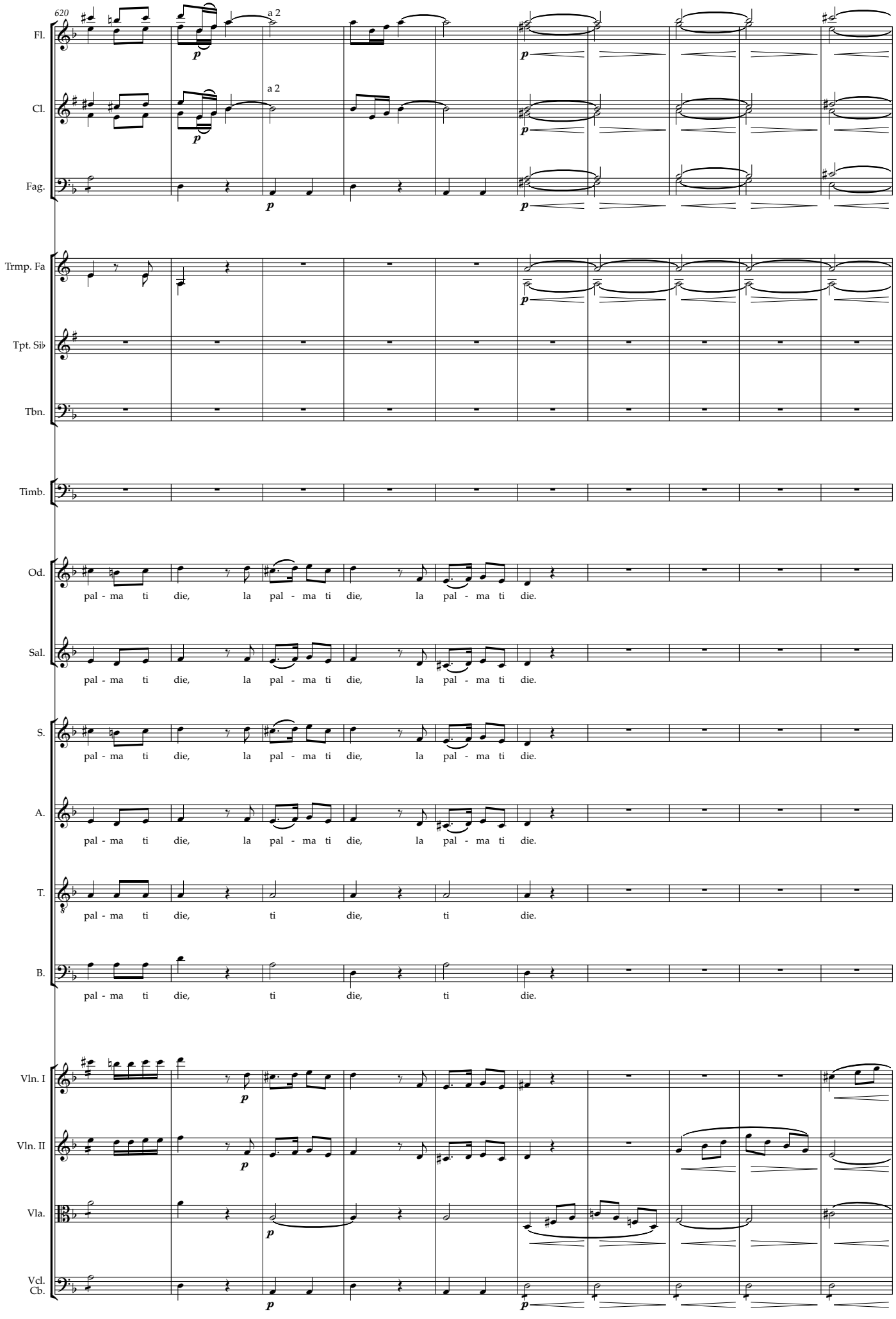

581
Od.
Sie- di, ri - po- sa.
Sal.
Sie- di, ri - po- sa.
Faran
dei- de!... in piè mi reg-go ap - pe- na, nell' in-fo-ca-ta a - re- na, quel Sol co - cen- te... tu-to op-pres-so mi a - ve- a.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
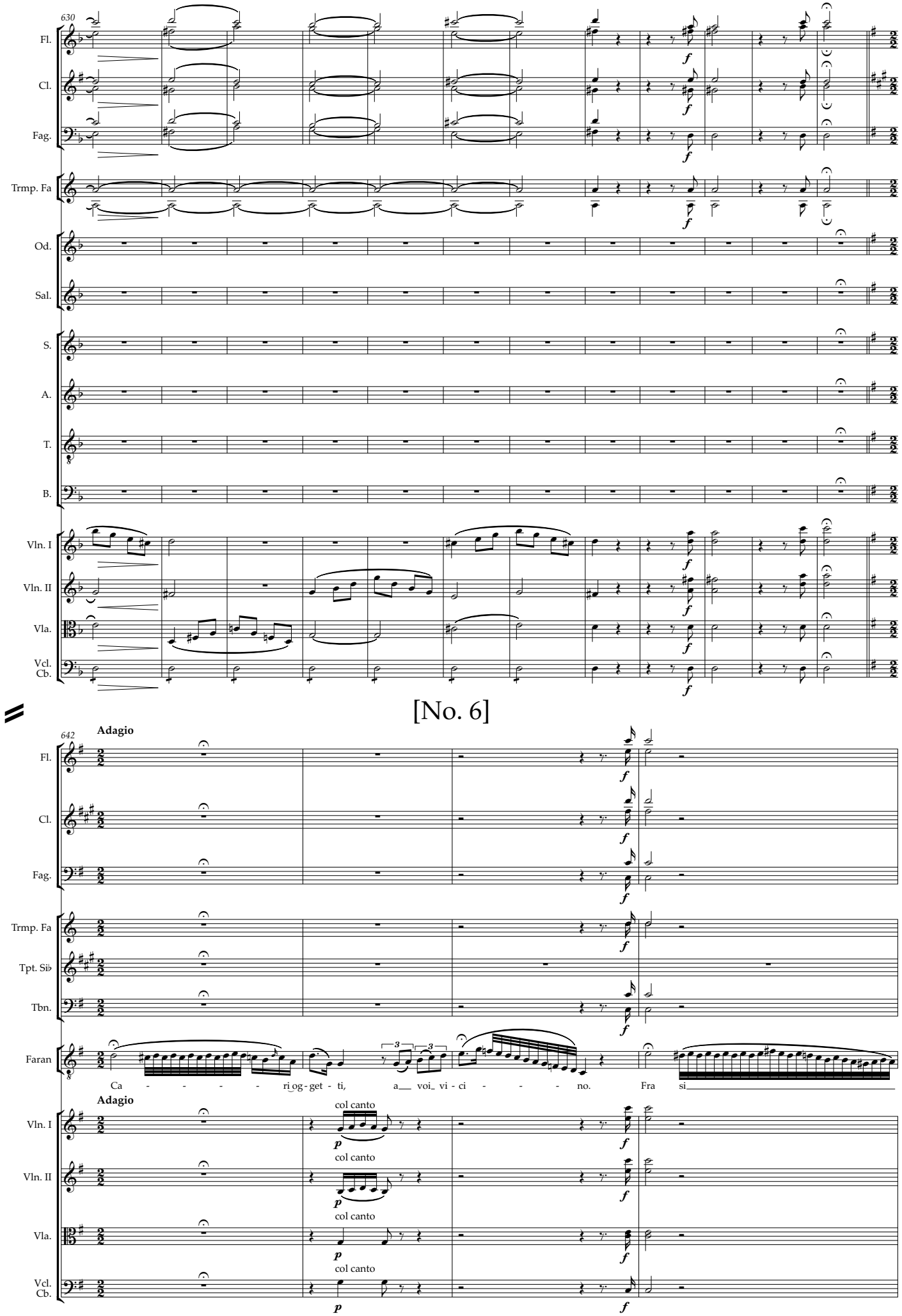
Coro
[No.5]
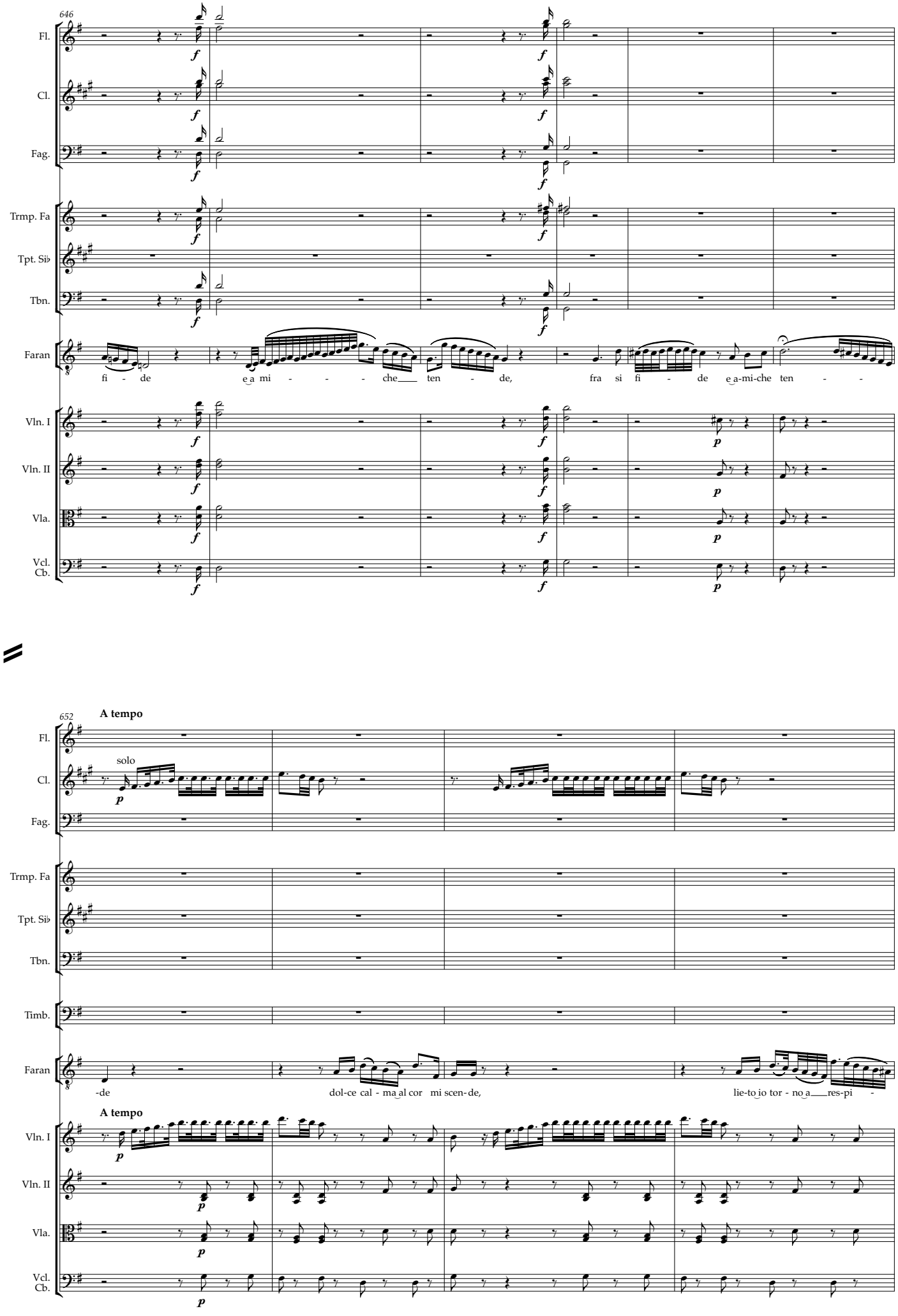

Andante
Flauta
589
Fl.
p dolce
Cl.
p dolce
Fag.
p
Trmp. Fa
Od.
Ah! Pren - di...con - for - ta- ti... t'ac - que - ta, ti cal - ma... i dol - ci suoi grap - po - li la pal - ma ti die i
Sal.
Ah! Pren - di...con - for - ta- ti... t'ac - que - ta, ti cal - ma... i dol - ci suoi grap - po - li la pal - ma ti die i
S.
Ah! Pren - di...con - for - ta- ti... t'ac - que - ta, ti cal - ma... i dol - ci suoi grap - po - li la pal - ma ti die i
A.
Ah! Pren - di...con - for - ta- ti... t'ac - que - ta, ti cal - ma... i dol - ci suoi grap - po - li la pal - ma ti die i
T.
Con - for - ta- ti... ti cal - ma suoi grap - po - li ti die i
B.
Con - for - ta- ti... ti cal - ma suoi grap - po - li ti die i
Andante
Vln. I
p dolce
Vln. II
p dolce
Vla.
p
Vcl.
Cb.
p
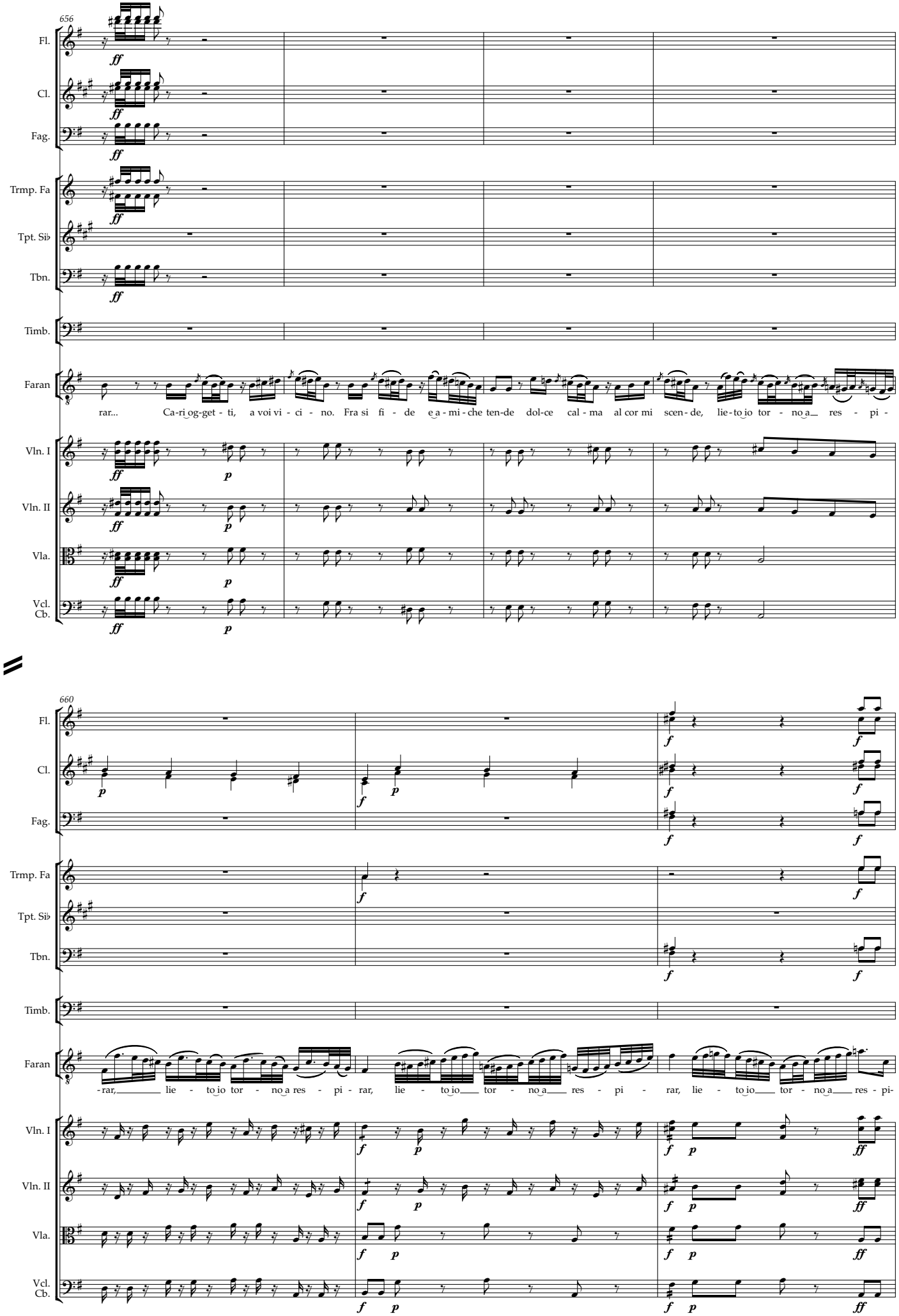

598
a 2
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
suc - chi so - a - vi de' pa - tri tuoi fa - vi del ce - dro le po - ma co - glie - mo per te. Ah! pren- di...con - for - ta- ti...t'ac
suc - chi so - a - vi de' pa - tri tuoi fa - vi del - ce - dro le po - ma co - glie - mo per te. Con - for - ta- ti...
p
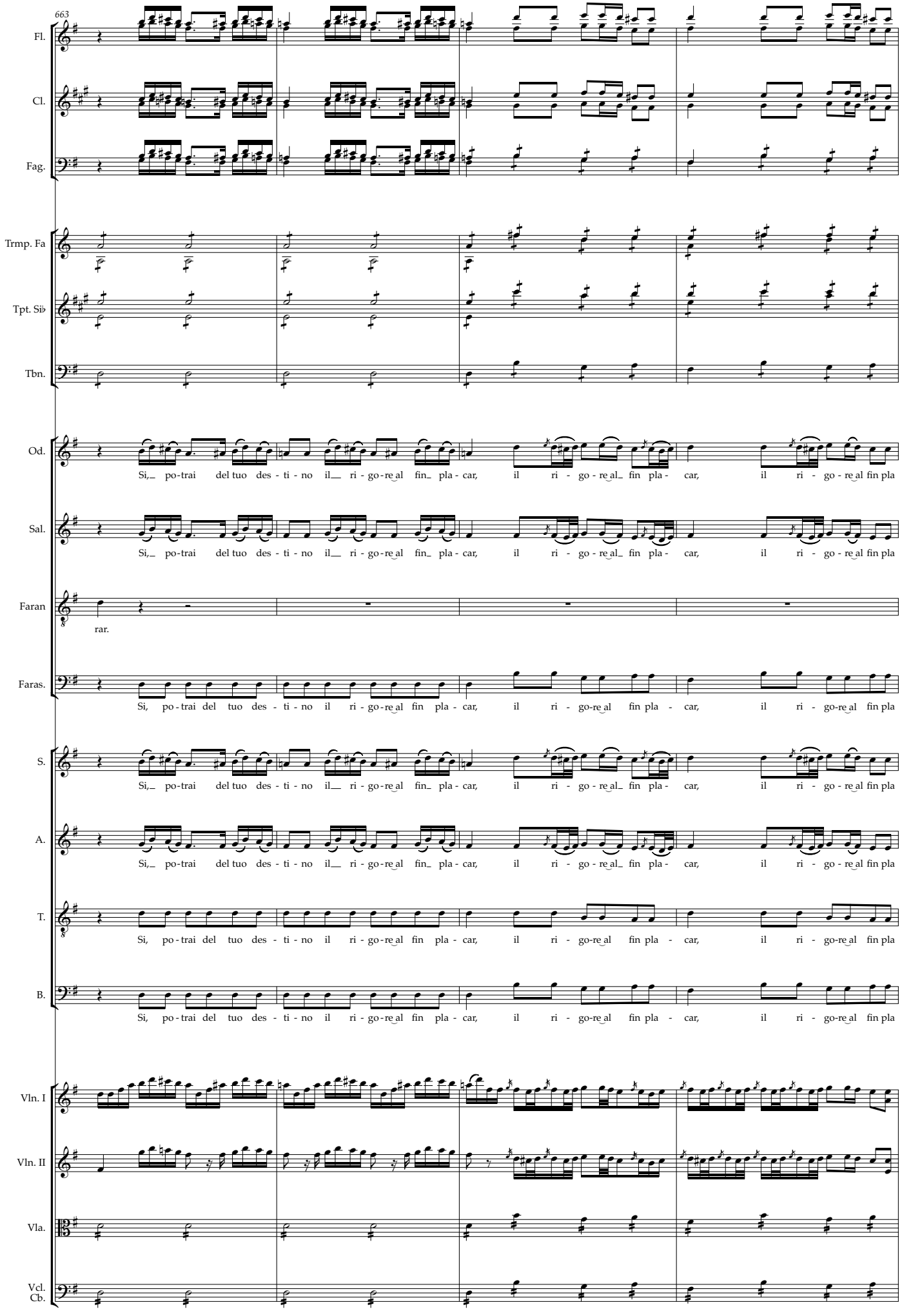

608
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
que-ta, ti cal - ma...i dol-ci suoi grap - po-li la pal-ma ti die i dol-ci suoi grap - po-li la pal-ma ti die i dol-ci suoi grap - po-li la
ti cal - ma... suoi grap - po-li ti die i dol-ci suoi grap - po-li la pal-ma ti die i dol-ci suoi grap - po-li la
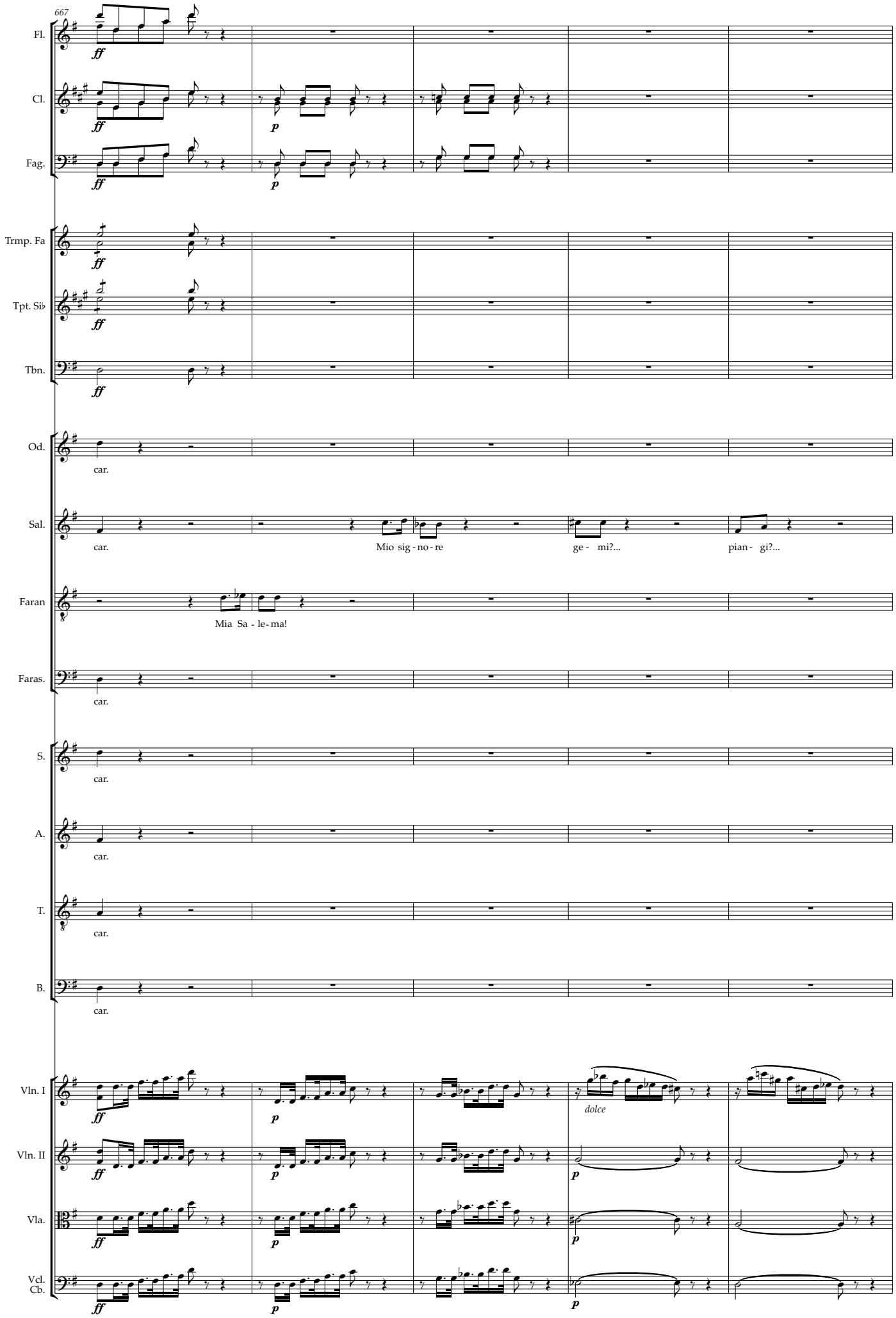

620
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a 2
a 2
p
pal - ma ti die, la pal - ma ti die, la pal - ma ti die.
pal - ma ti die, ti die, ti die.
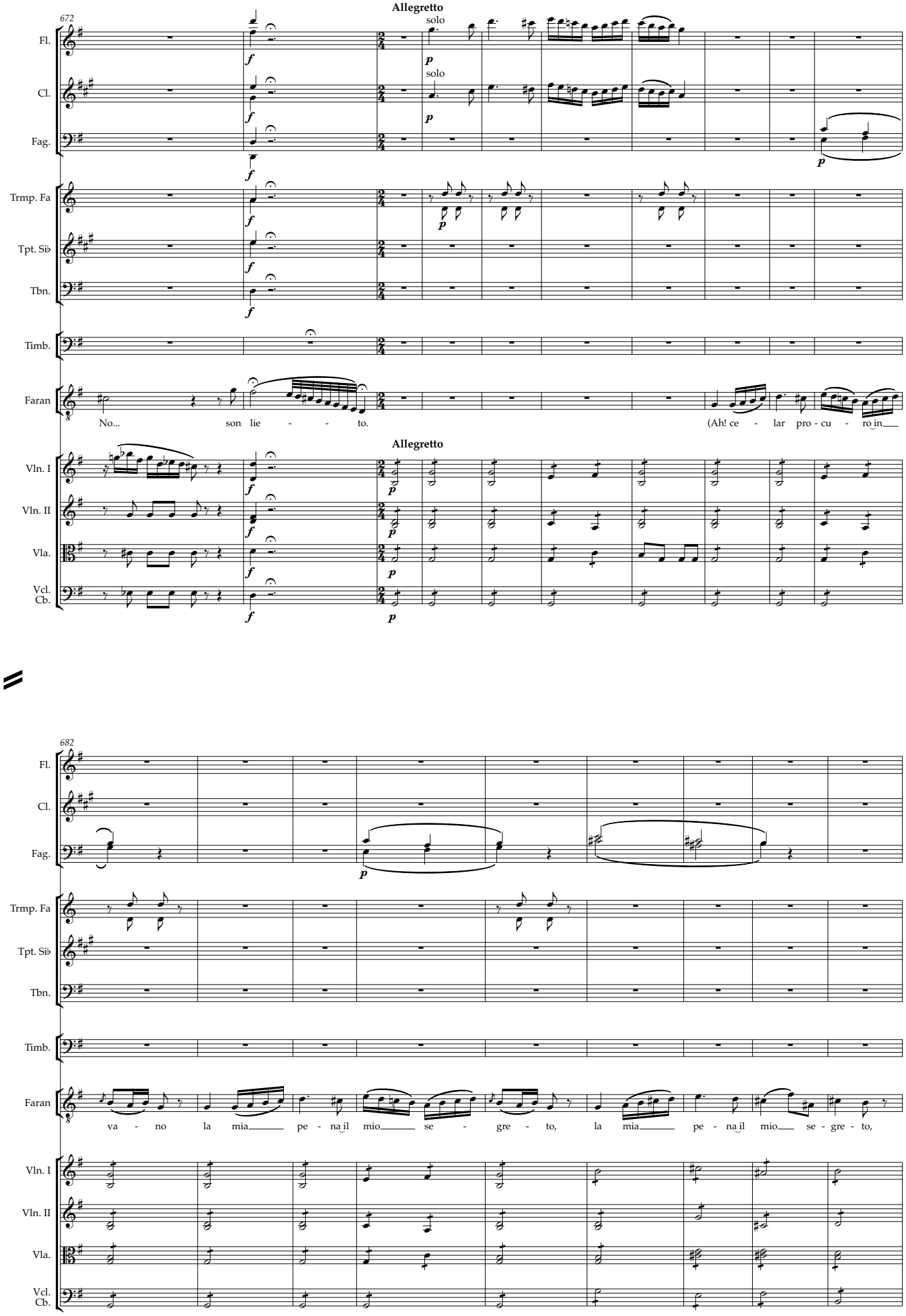

630
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Od.
Sal.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
[No. 6]
642
Adagio
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
Ca - - - - - ri_og - get - ti, a___ voi_ vi - ci - - - - no. Fra si
col canto
p
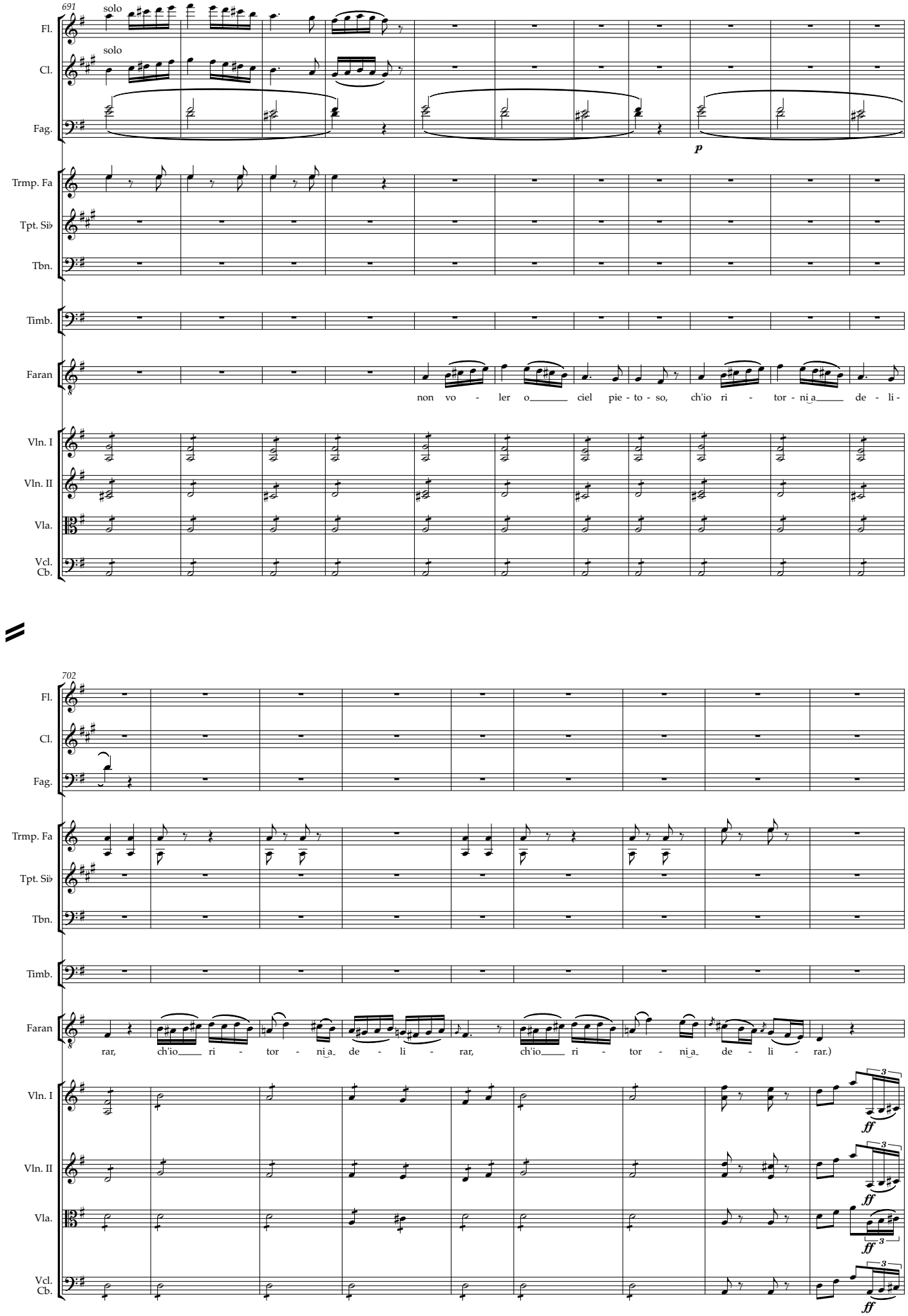

646
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fi - de e a mi - - - - che ten - de, fra si fi - de e a-mi-che ten - -
652
A tempo
solo
Timb.
-de dol-ce cal - ma al cor mi scen-de, lie-to io tor - no a res-pi -
A tempo
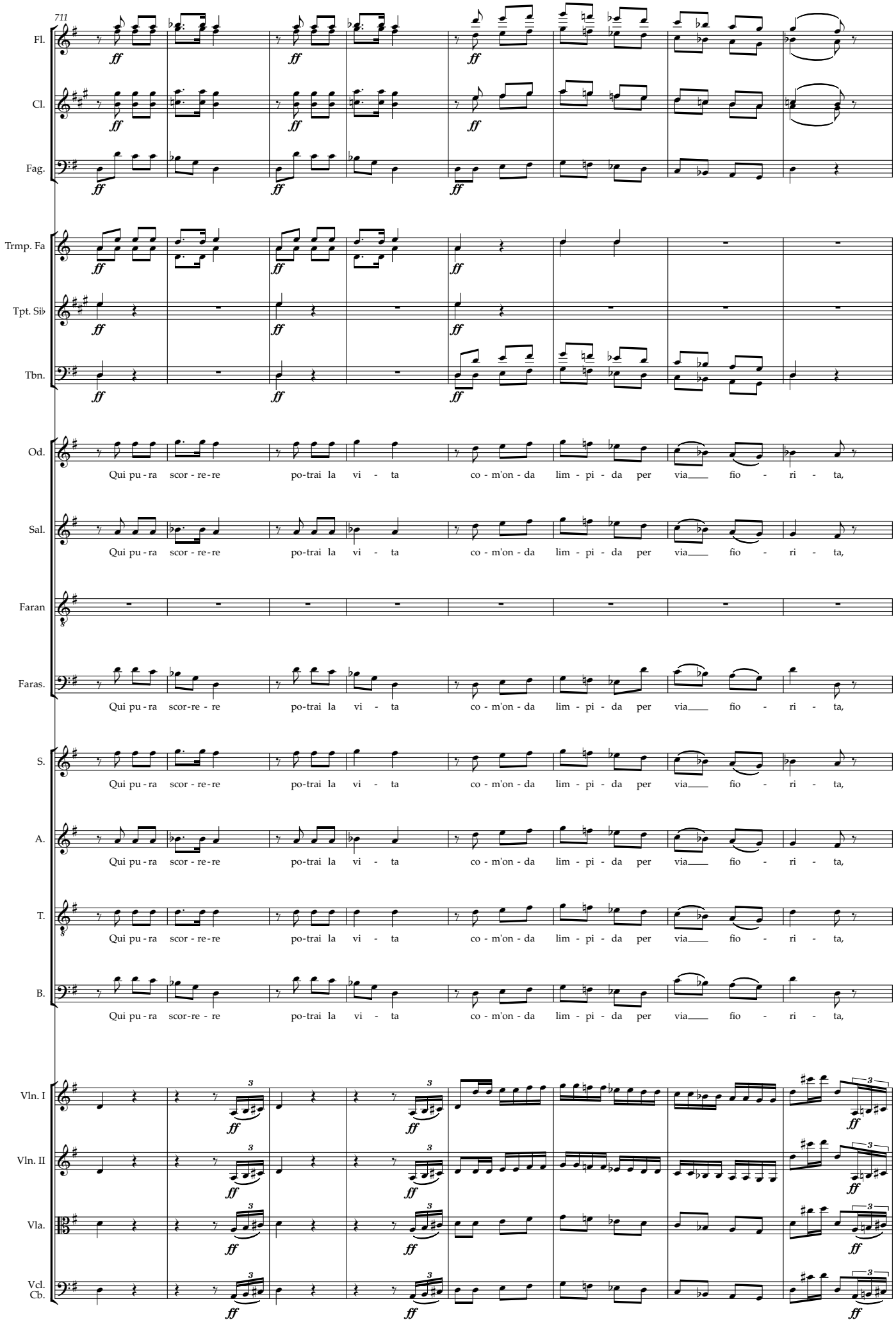

656
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Faran
rar... Ca-ri og-get - ti, a voi vi - ci - no. Fra si fi - de e a - mi - che ten-de dol-ce cal - ma al cor mi scen - de, lie - to io tor - no a res - pi -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
660
-rar, lie - to io tor - no a res - pi - rar, lie - to io tor - no a res - pi - rar, lie - to io tor - no a res - pi-
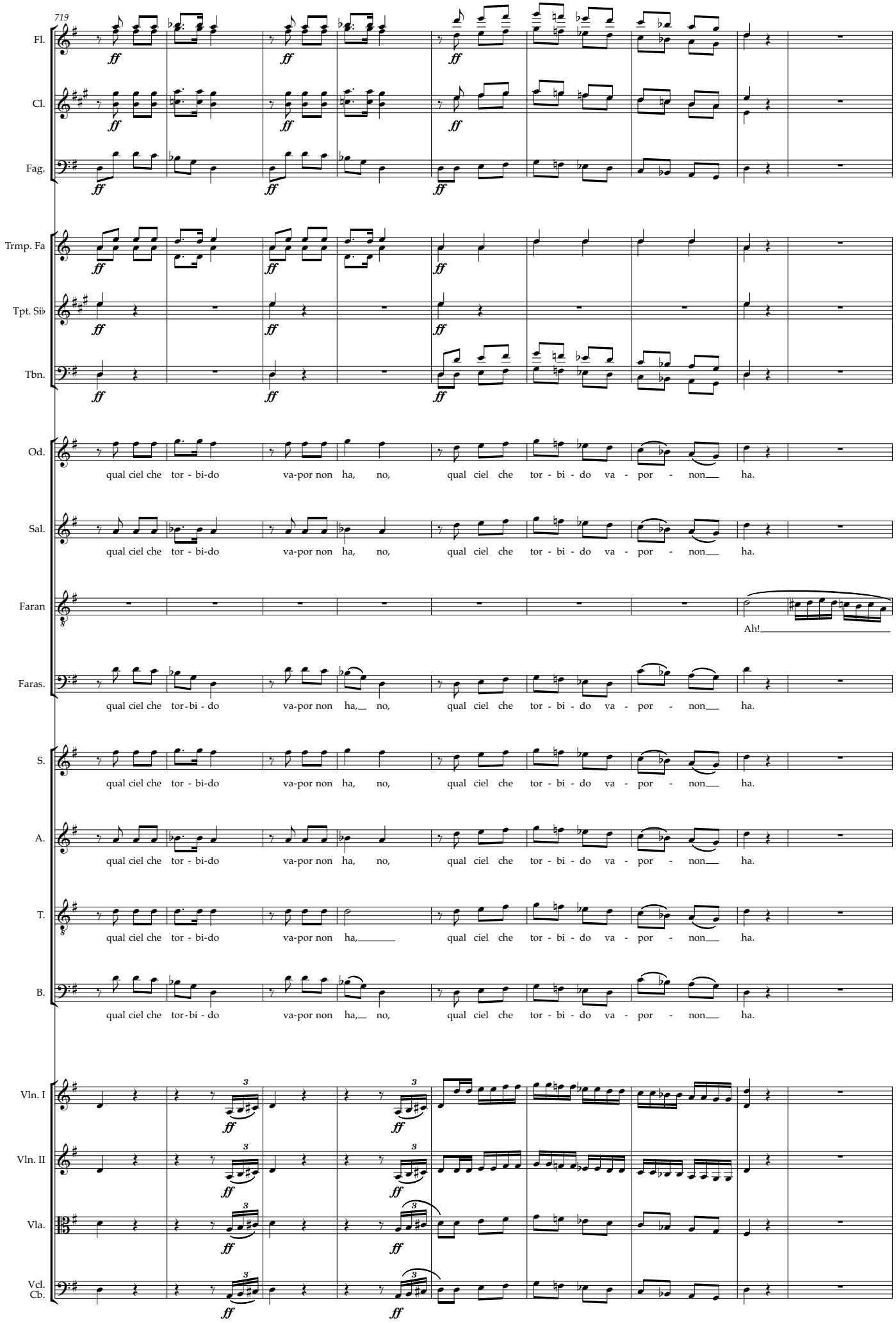

663
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Si,_ po-trai del tuo des - ti - no il__ ri - go-re_al fin_ pla - car, il ri - go - re_al_ fin pla - car, il ri - go - re_al fin pla
Sal.
Si,_ po-trai del tuo des - ti - no il__ ri - go-re_al fin_ pla - car, il ri - go - re_al_ fin pla - car, il ri - go - re_al fin pla
Faran
rar.
Faras.
Si, po - trai del tuo des - ti - no il ri - go-re_al fin pla - car, il ri - go-re_al fin pla - car, il ri - go-re_al fin pla
S.
Si,_ po-trai del tuo des - ti - no il__ ri - go-re_al fin_ pla - car, il ri - go - re_al_ fin pla - car, il ri - go - re_al fin pla
A.
Si,_ po-trai del tuo des - ti - no il__ ri - go-re_al fin_ pla - car, il ri - go - re_al_ fin pla - car, il ri - go - re_al fin pla
T.
Si, po - trai del tuo des - ti - no il ri - go-re_al fin pla - car, il ri - go-re_al fin pla - car, il ri - go-re_al fin pla
B.
Si, po - trai del tuo des - ti - no il ri - go-re_al fin pla - car, il ri - go-re_al fin pla - car, il ri - go-re_al fin pla
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
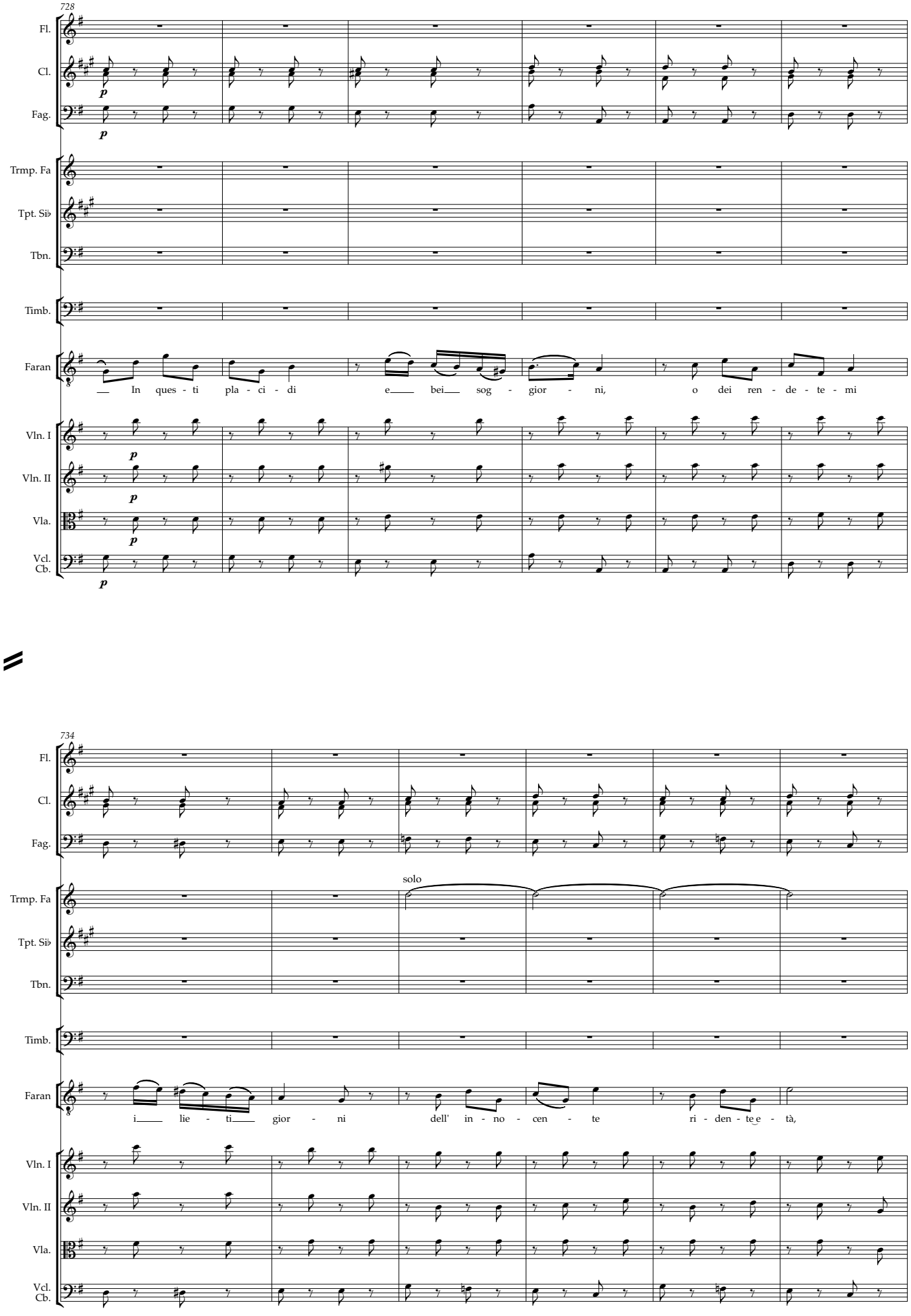

667
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
car.
Sal.
car.
Mio sig - no - re
ge - mi?...
pian - gi?...
Faran
Mia Sa - le - ma!
Faras.
car.
S.
car.
A.
car.
T.
car.
B.
car.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
dolce
ff
p
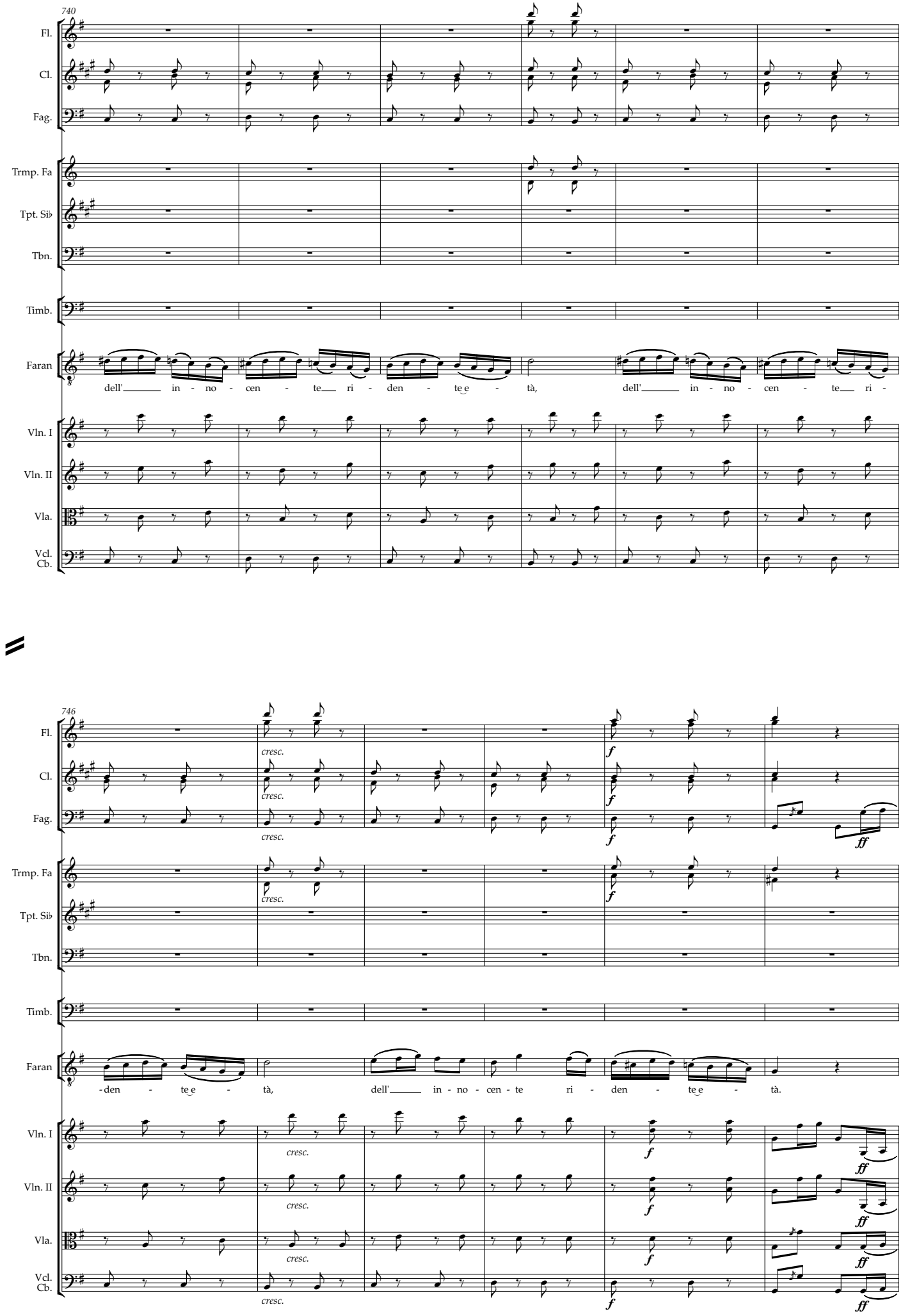

Allegretto
672
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
solo
No... son lie - - - to.
(Ah! ce - lar pro - cu - ro in
682
va - no la mia pe - na il mio se - gre - to, la mia pe - na il mio se - gre - to,
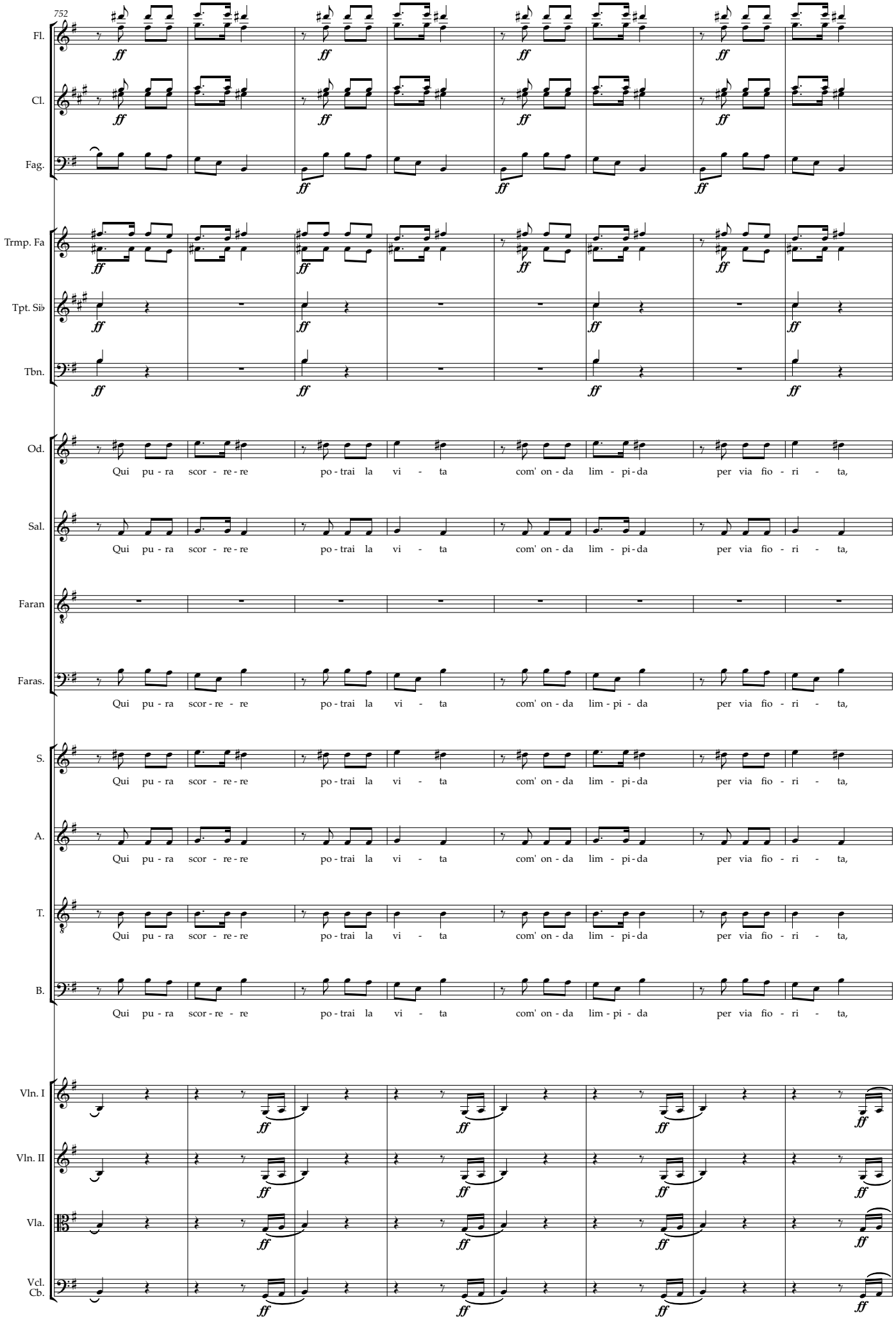

691
solo
Fl.
solo
Cl.
Fag.
p
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Faran
non vo - ler o ciel pie - to - so, ch'io ri - tor - ni a de - li -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
702
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Faran
rar, ch'io ri - tor - ni a de - li - rar, ch'io ri - tor - ni a de - li - rar.)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
3
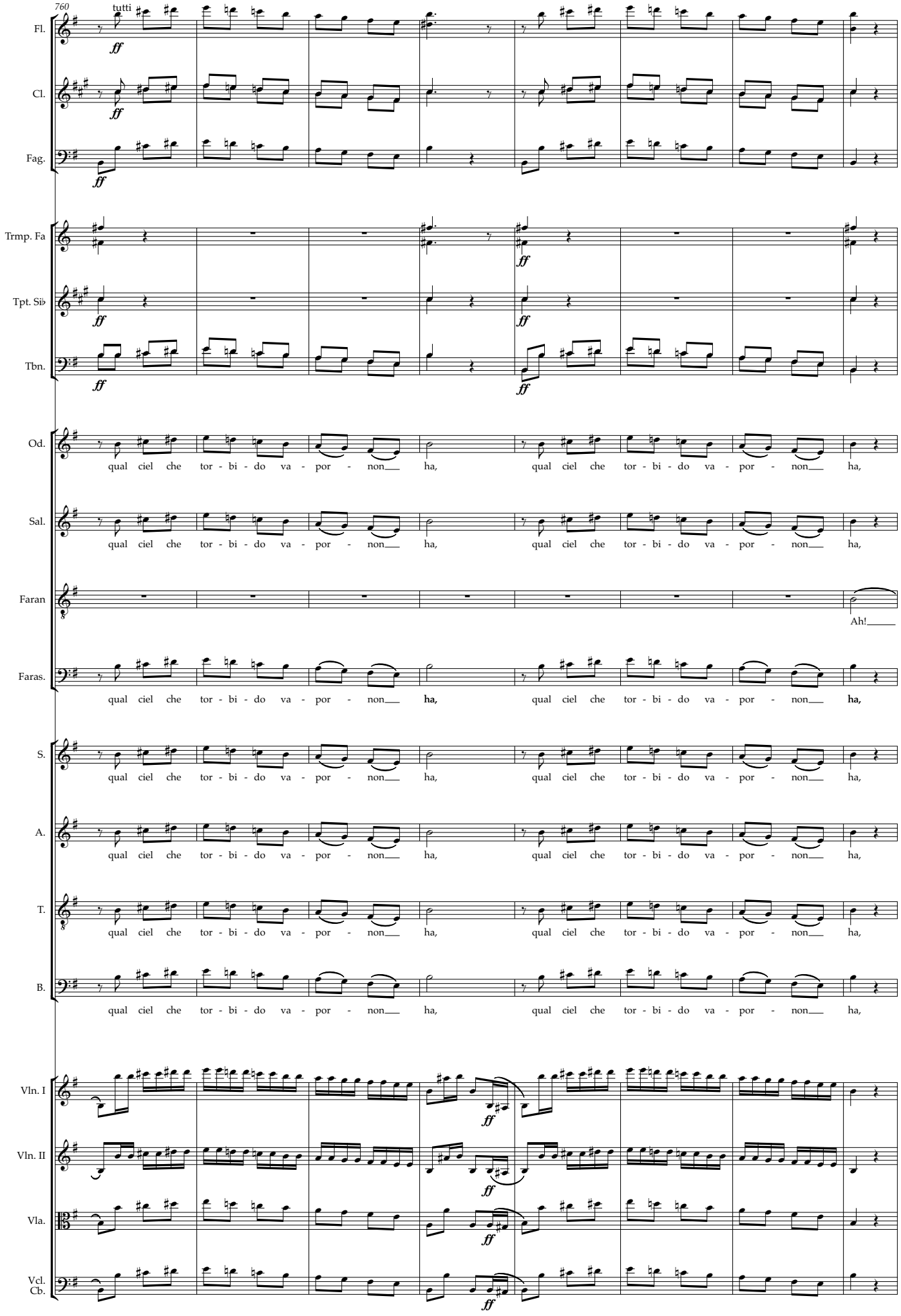

711
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
Qui pu - ra scor - re - re po-trai la vi - ta co - m'on - da lim - pi - da per via fio - ri - ta,
Qui pu - ra scor - re - re po-trai la vi - ta co - m'on - da lim - pi - da per via fio - ri - ta,
Qui pu - ra scor-re - re po-trai la vi - ta co - m'on - da lim - pi - da per via fio - ri - ta,
Qui pu - ra scor - re - re po-trai la vi - ta co - m'on - da lim - pi - da per via fio - ri - ta,
Qui pu - ra scor - re - re po-trai la vi - ta co - m'on - da lim - pi - da per via fio - ri - ta,
Qui pu - ra scor-re - re po-trai la vi - ta co - m'on - da lim - pi - da per via fio - ri - ta,
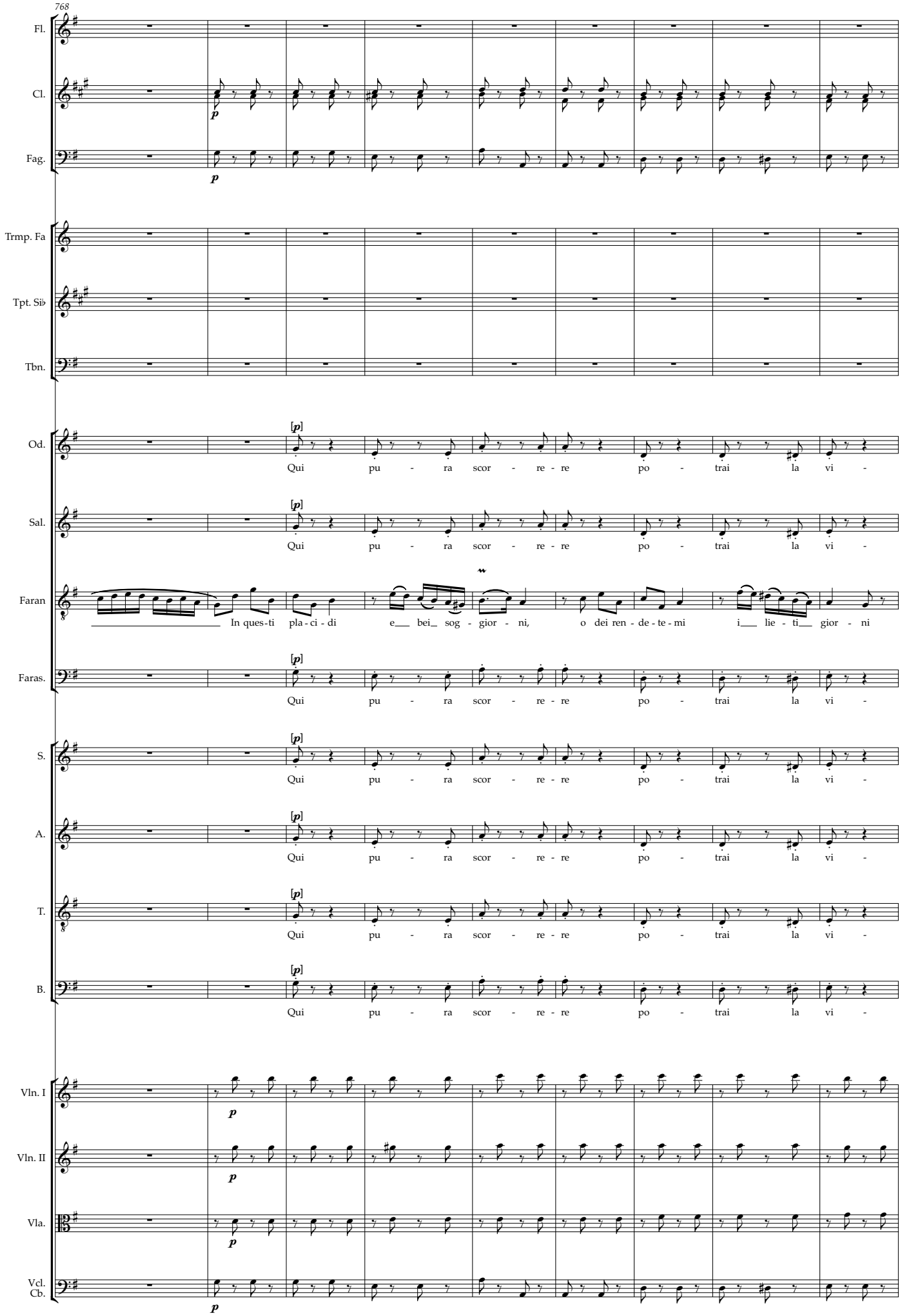

719
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
qual ciel che tor - bi-do va-por non ha, no, qual ciel che tor - bi - do va - por - non___ ha.
qual ciel che tor-bi - do va-por non ha,__ no, qual ciel che tor - bi - do va - por - non___ ha.
qual ciel che tor - bi-do va-por non ha,_____ qual ciel che tor - bi - do va - por - non___ ha.
Ah!
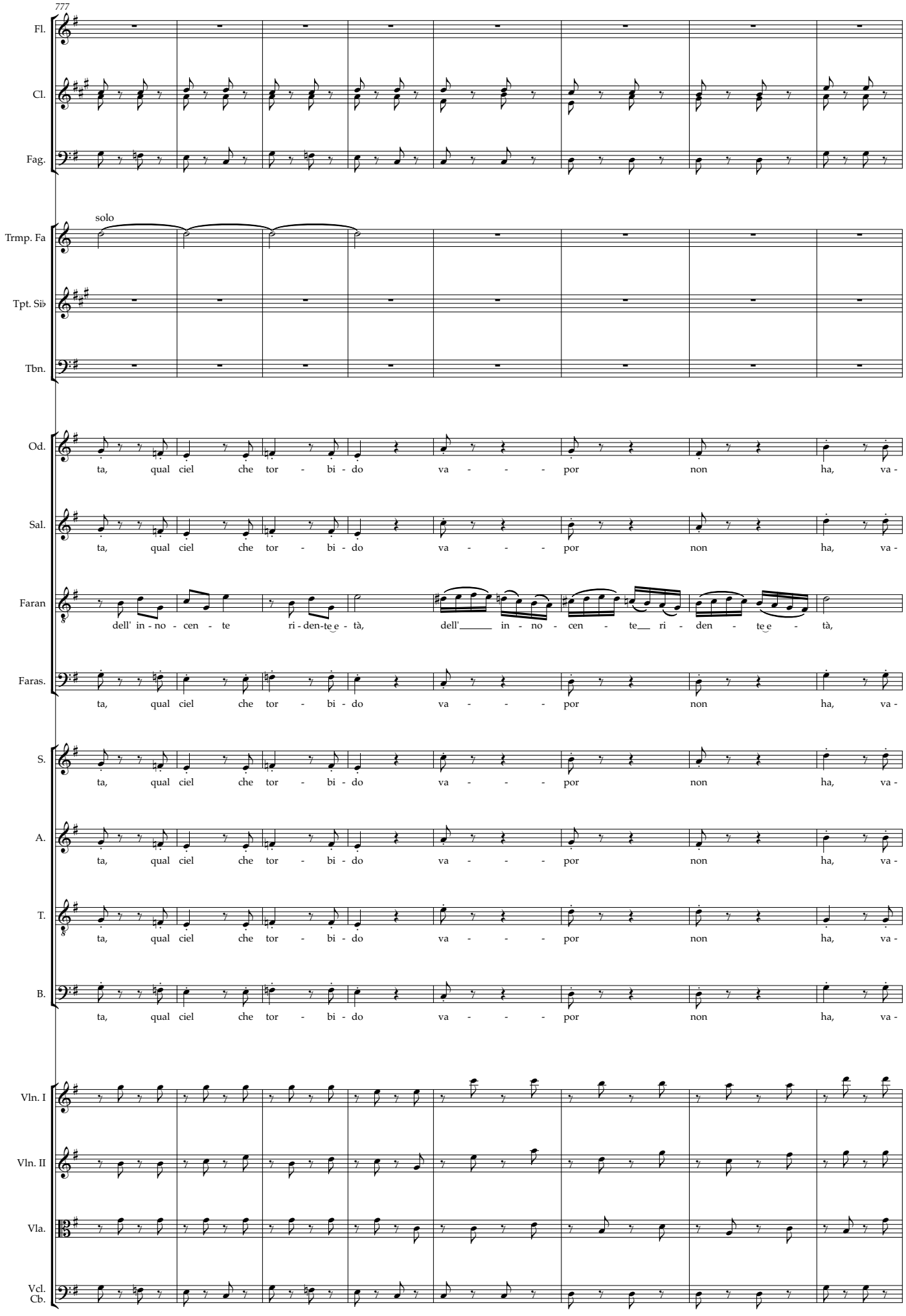

728
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Faran
In ques - ti pla - ci - di e bei sog - gior - ni, o dei ren - de - te - mi
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
734
solo
i lie - ti gior - ni dell' in - no - cen - te ri - den - te - tà,
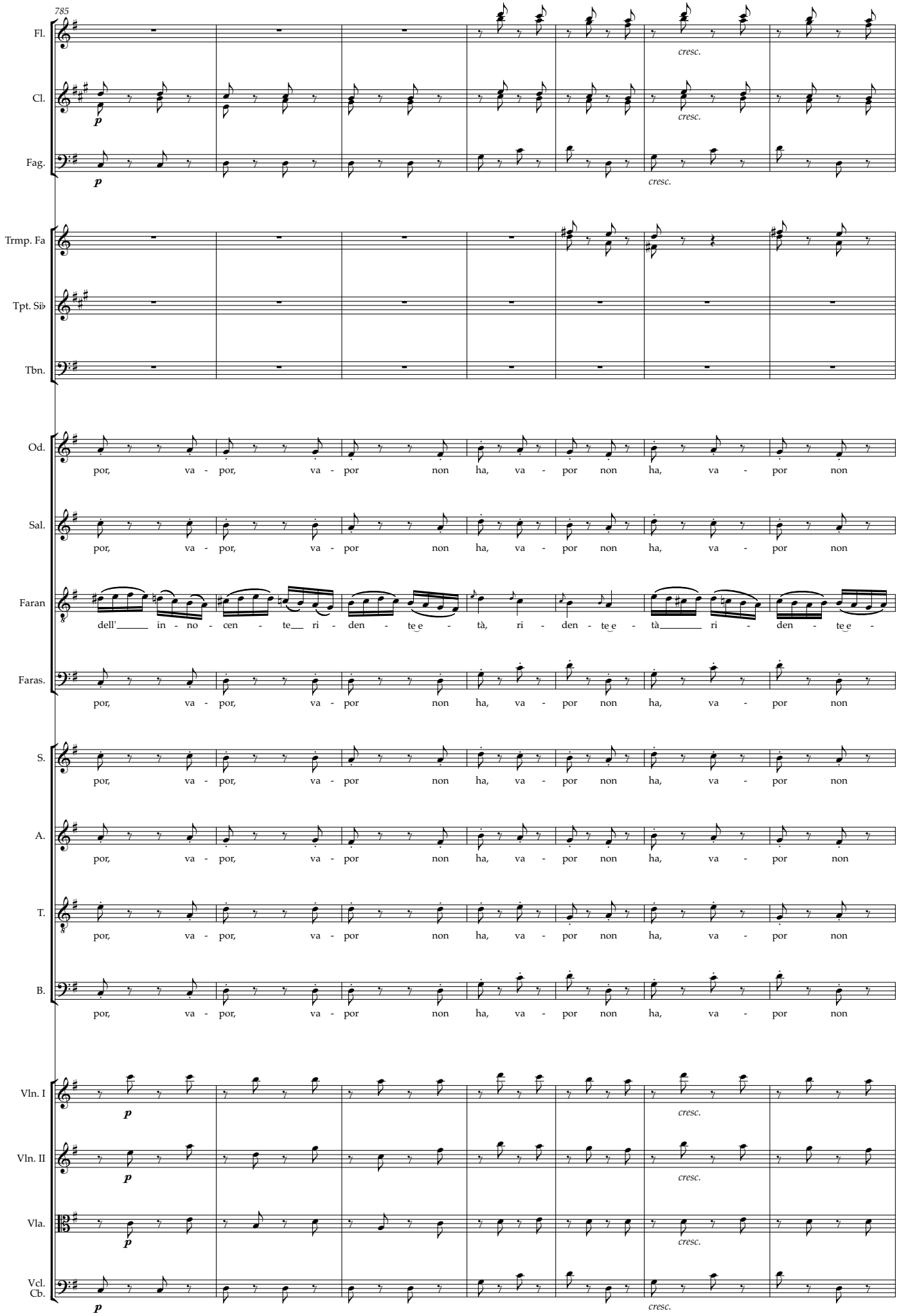

740
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Faran
dell' in - no - cen - te ri - den - te e - tà, dell' in - no - cen - te ri -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
746
cresc.
f
ff
-den - te e - tà, dell' in - no - cen - te ri - den - te e - tà.
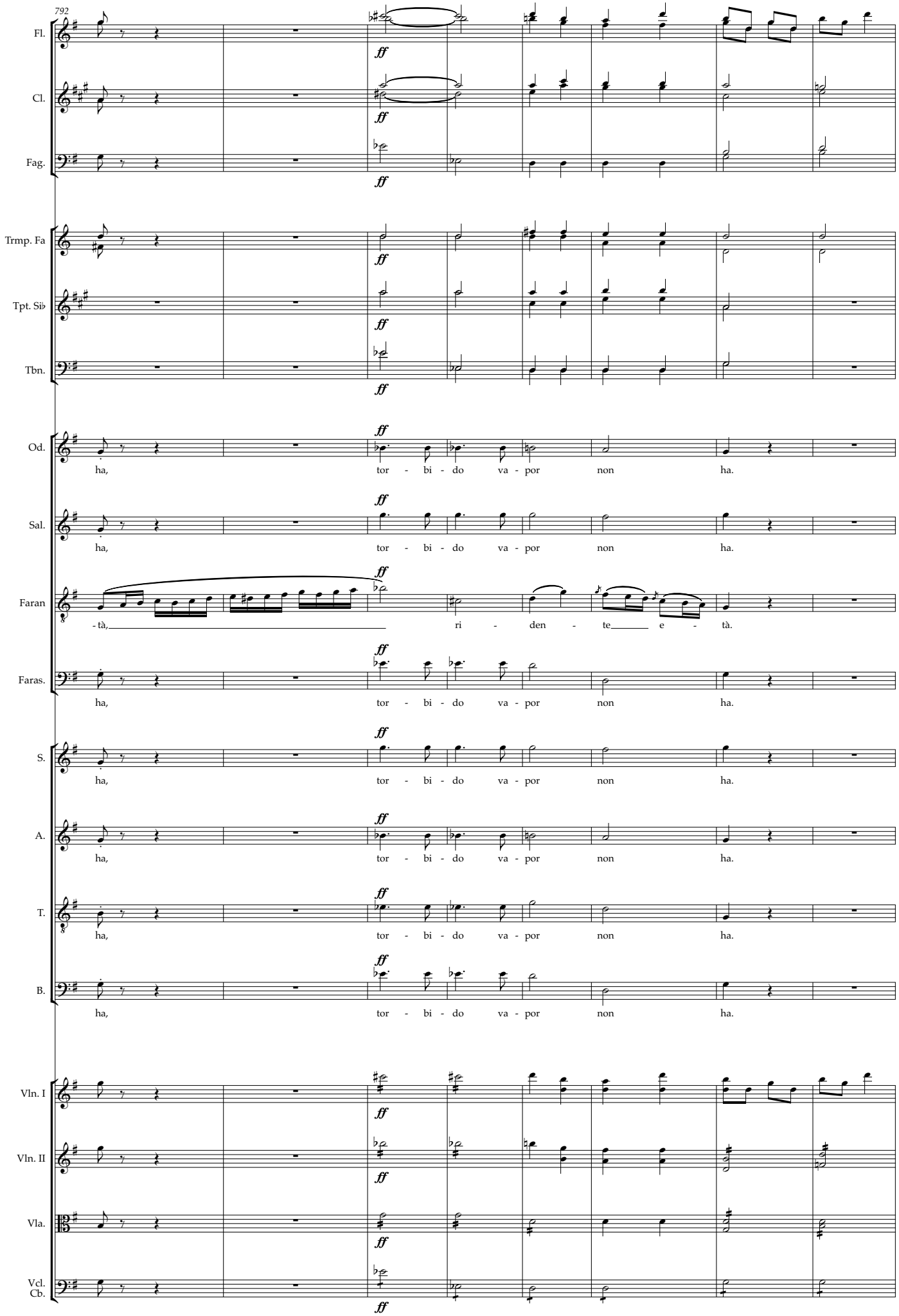

752
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
Qui pu - ra scor - re - re po - trai la vi - ta com' on - da lim - pi - da per via fio - ri - ta,
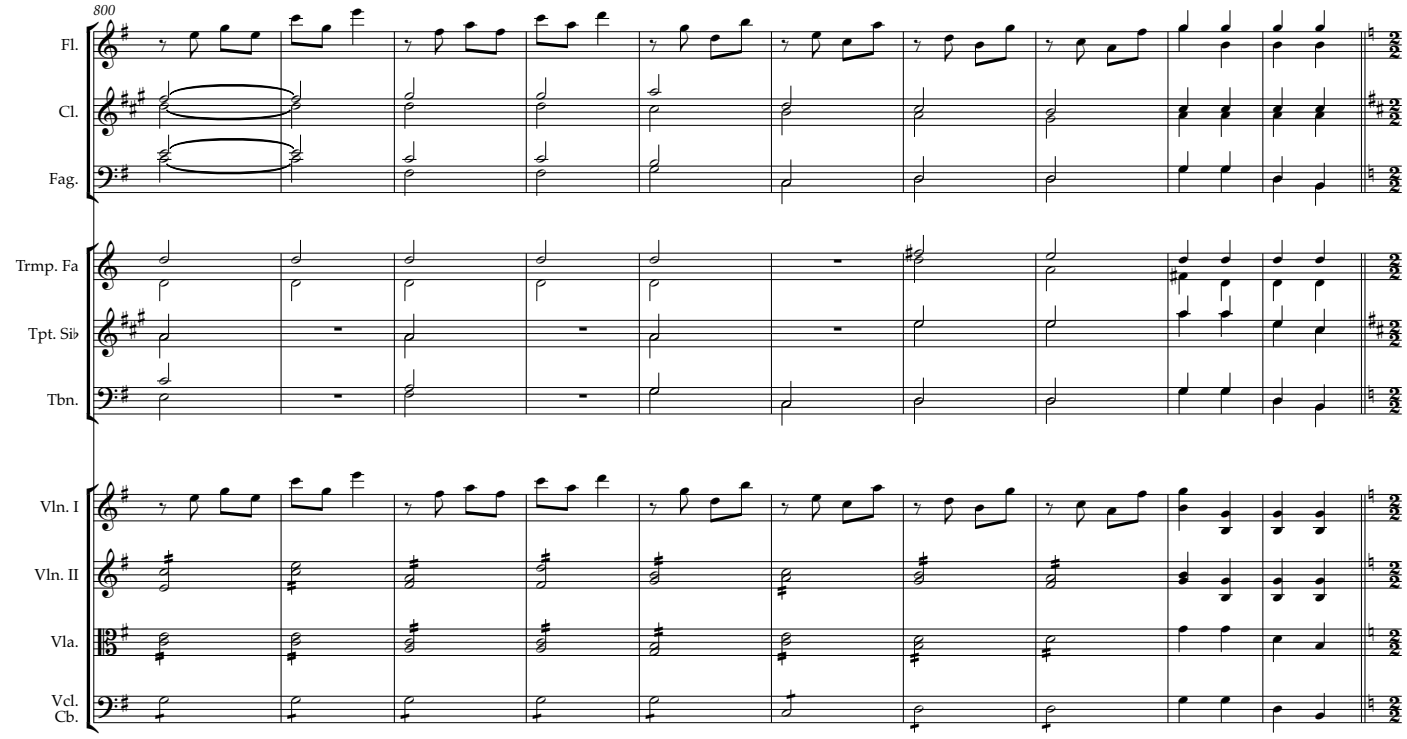

760
tutti
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
qual ciel che tor - bi - do va - por - non___ ha,
Ah!
ha,


768
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
[p]
Qui pu - ra scor - re - re po - trai la vi -
In ques-ti pla-ci-di e bei sog - gior - ni, o dei ren-de-te-mi i lie - ti gior - ni
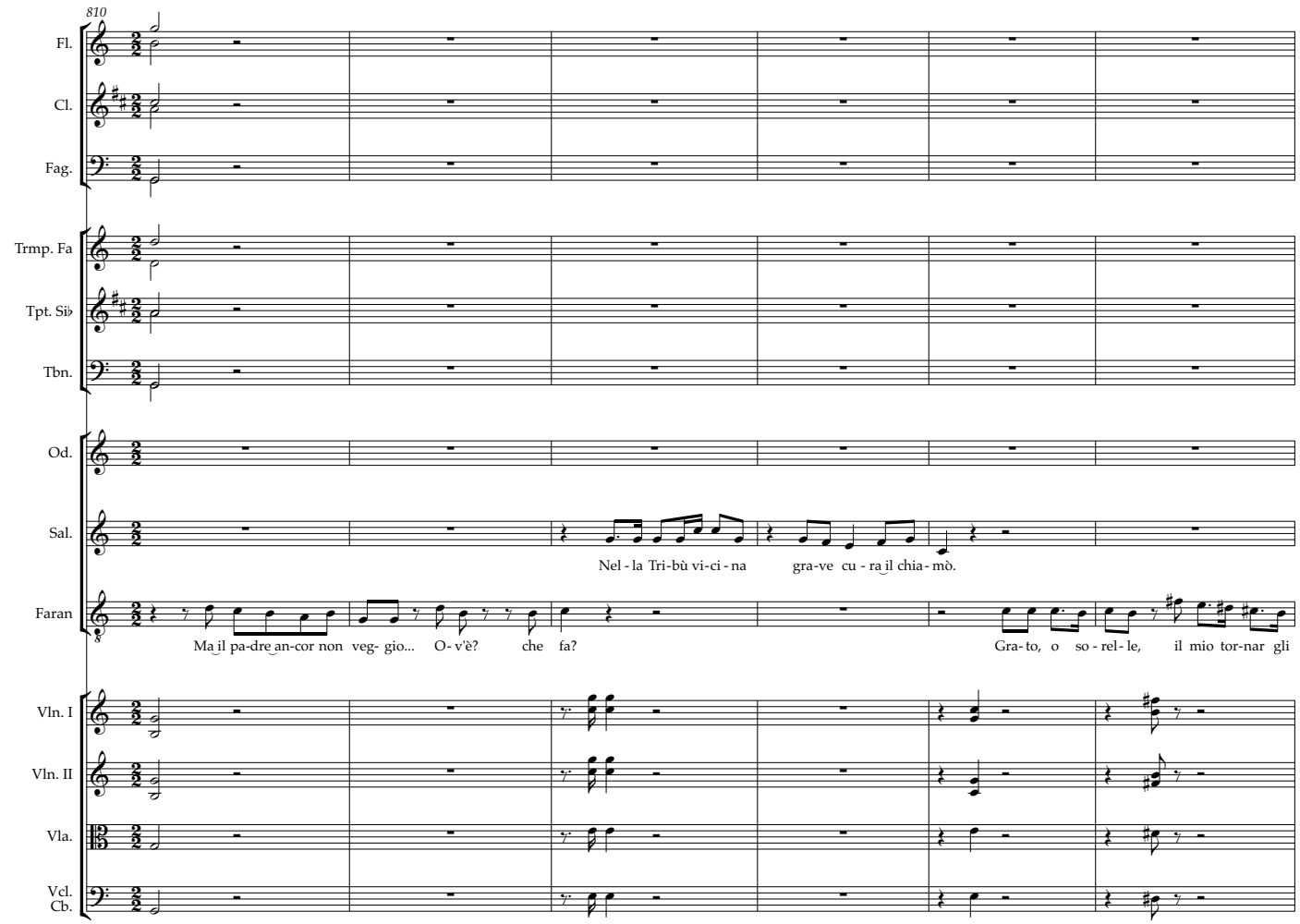

777
Fl.
Cl.
Fag.
solo
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
ta, qual ciel che tor - bi - do va - - - por non ha, va -
Sal.
ta, qual ciel che tor - bi - do va - - - por non ha, va -
Faran
dell' in - no - cen - te ri - den-te e - tà, dell'_____ in - no - cen - te__ ri - den - te e - tà,
Faras.
ta, qual ciel che tor - bi - do va - - - por non ha, va -
S.
ta, qual ciel che tor - bi - do va - - - por non ha, va -
A.
ta, qual ciel che tor - bi - do va - - - por non ha, va -
T.
ta, qual ciel che tor - bi - do va - - - por non ha, va -
B.
ta, qual ciel che tor - bi - do va - - - por non ha, va -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
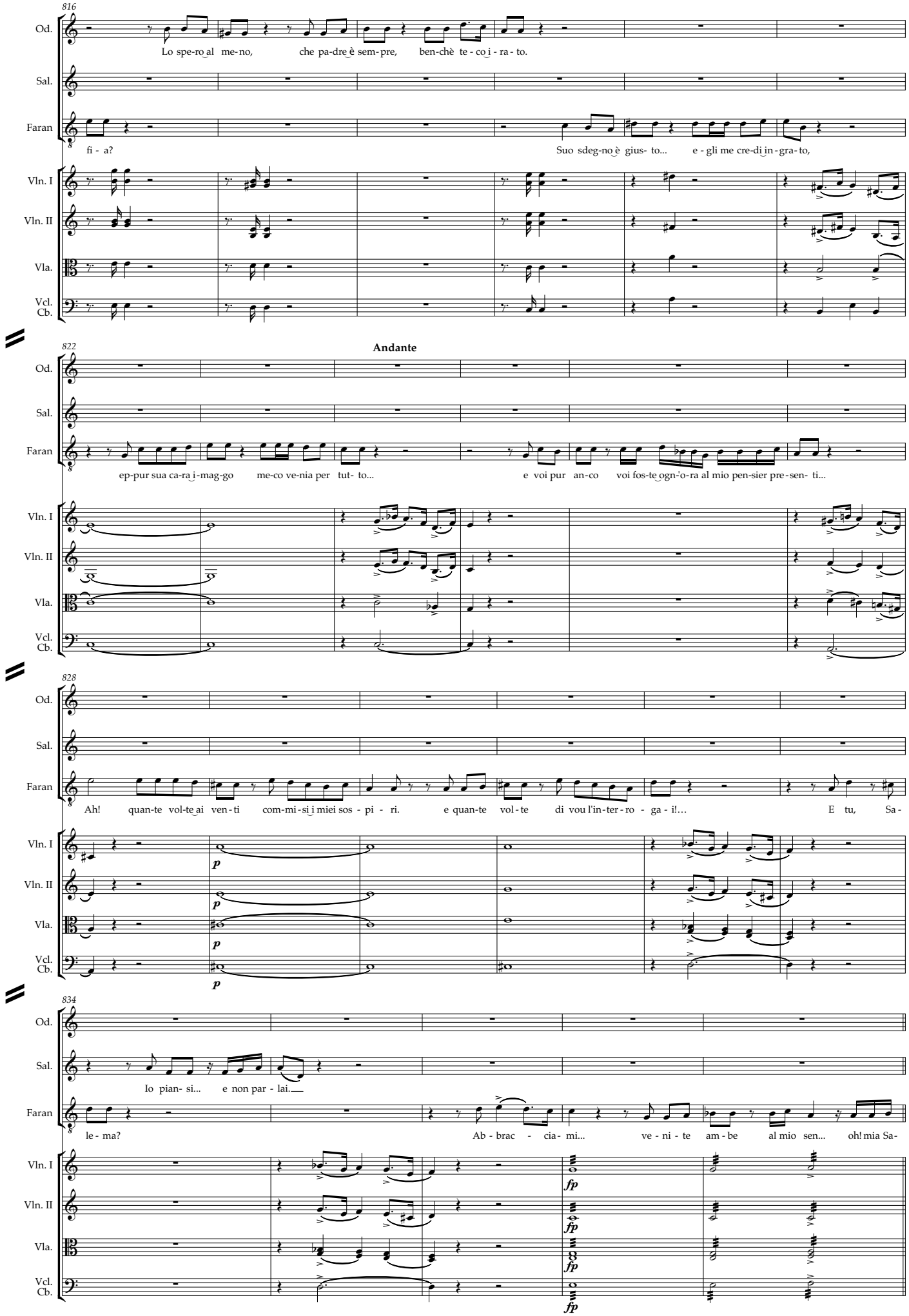

785
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
cresc.
por, va - por, va - por non ha, va - por non ha, va - por non
dell' in - no - cen - te ri - den - te e - tà, ri - den - te e - tà ri - den - te e -


792
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
ha, tor - bi - do va - por non ha.
- tà, ri - den - te e - tà.
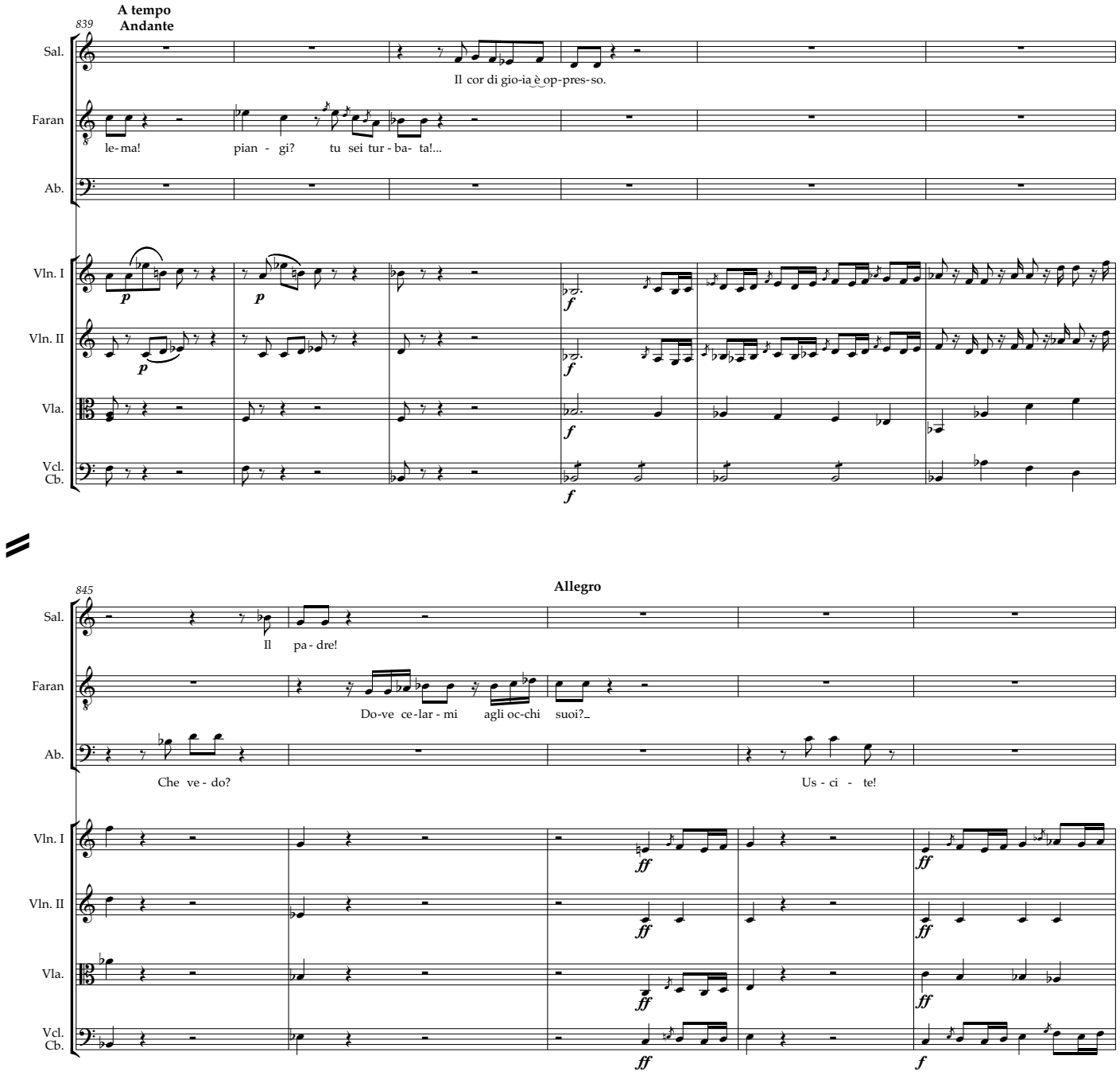

800
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

Rect^{o}
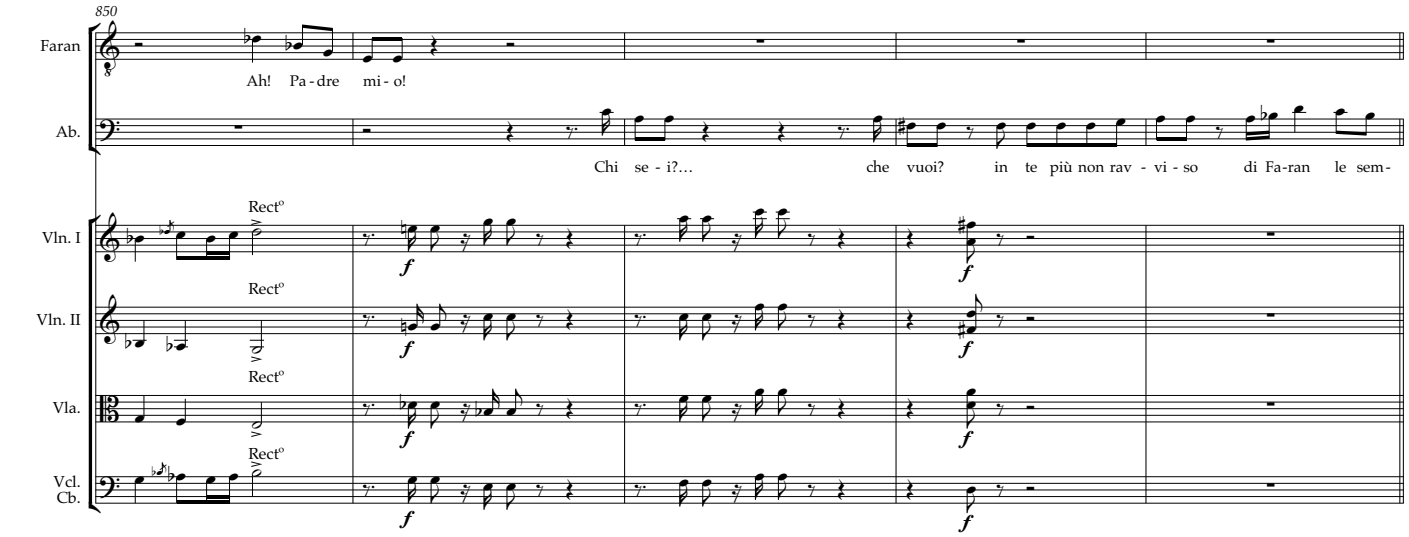

810
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Nel - la Tri-bù vi-ci - na gra-ve cu - ra il chia - mò.
Faran
Ma il pa-dre an-cor non veg- gio... O- v'è? che fa?
Gra- to, o so - rel - le, il mio tor-nar gli
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
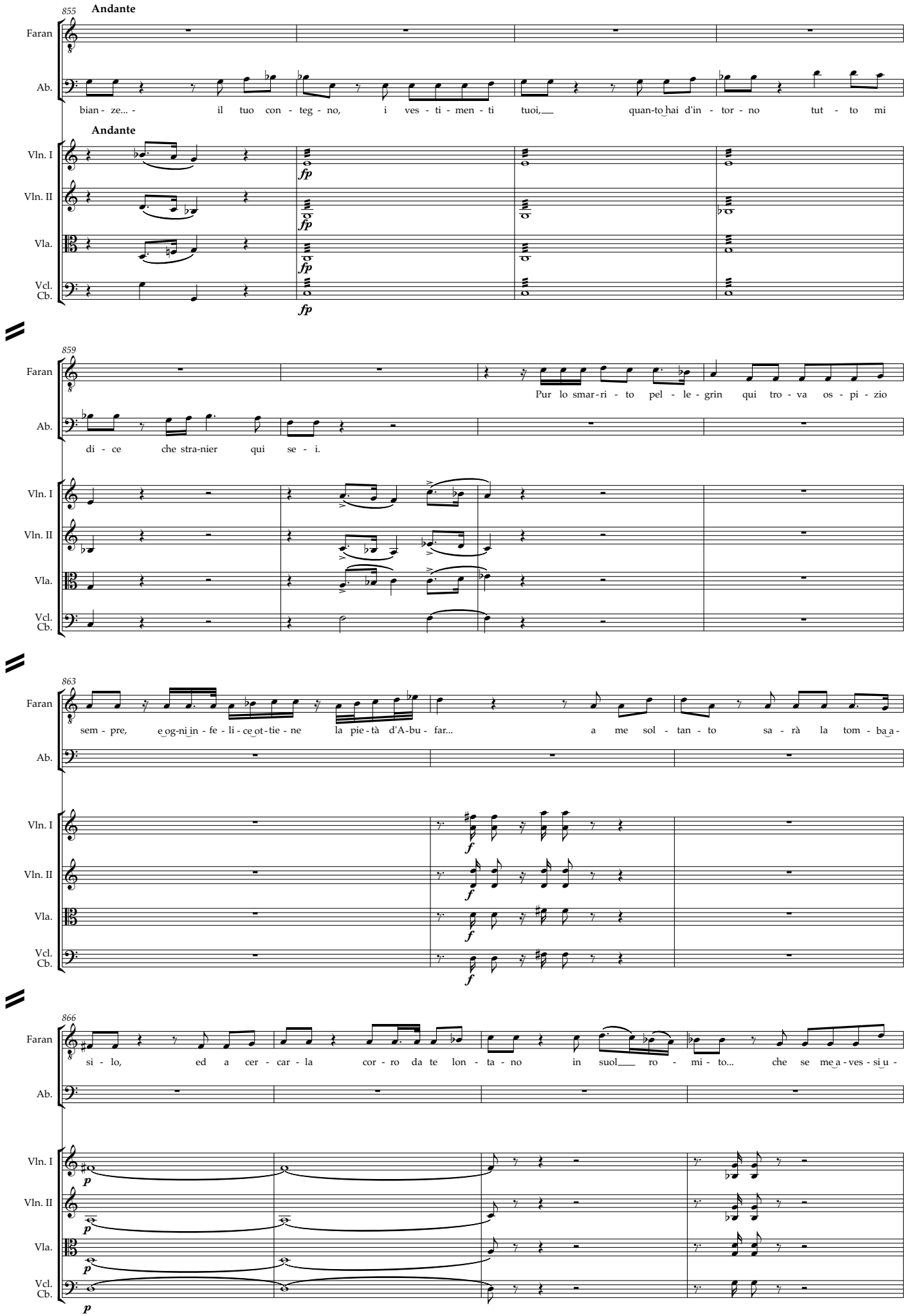

816
Od.
Lo spe-ro al me-no, che pa-dre è sem-pre, ben-chè te - co i - ra - to.
Sal.
Faran
fi - a?
Suo sdeg-no è gius- to... e - gli me cre-di in - gra - to,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
822
Andante
Od.
Sal.
Faran
ep-pur sua ca-ra i-mag-go me-co ve-nia per tut- to...
e voi pur an-co voi fos-te ogn-'o-ra al mio pen-sier pre-sen- ti...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
828
Od.
Sal.
Faran
Ah! quan-te vol-te ai ven - ti com-mi-si i miei sos - pi - ri. e quan-te vol - te di vou l'in-ter-ro - ga - i!... E tu, Sa-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
834
Od.
Sal.
Io pian- si... e non par - lai.
Faran
le - ma?
Ab - brac - cia - mi... ve - ni - te am - be al mio sen... oh! mia Sa-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
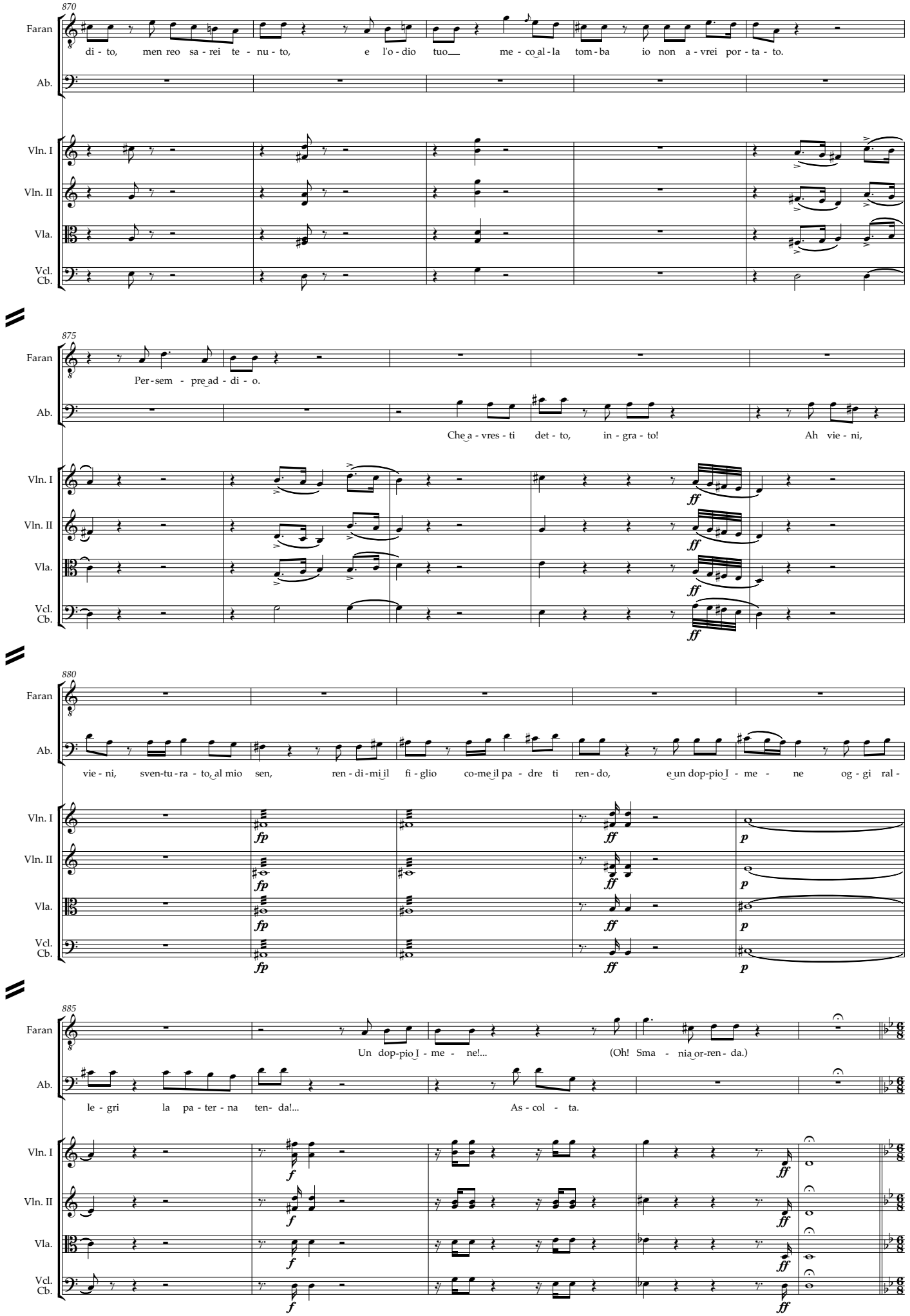
Scena V
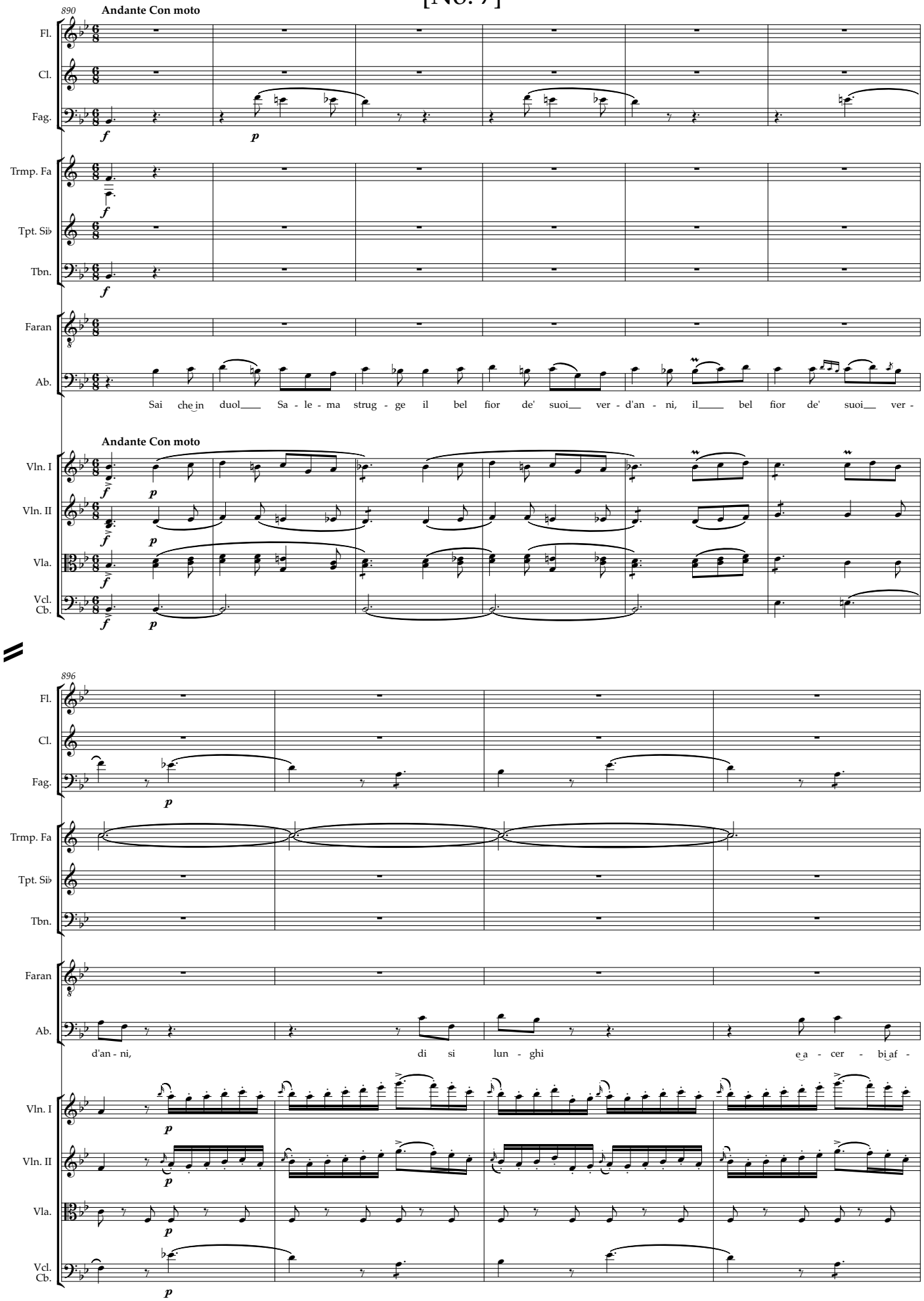


[Scena VI]
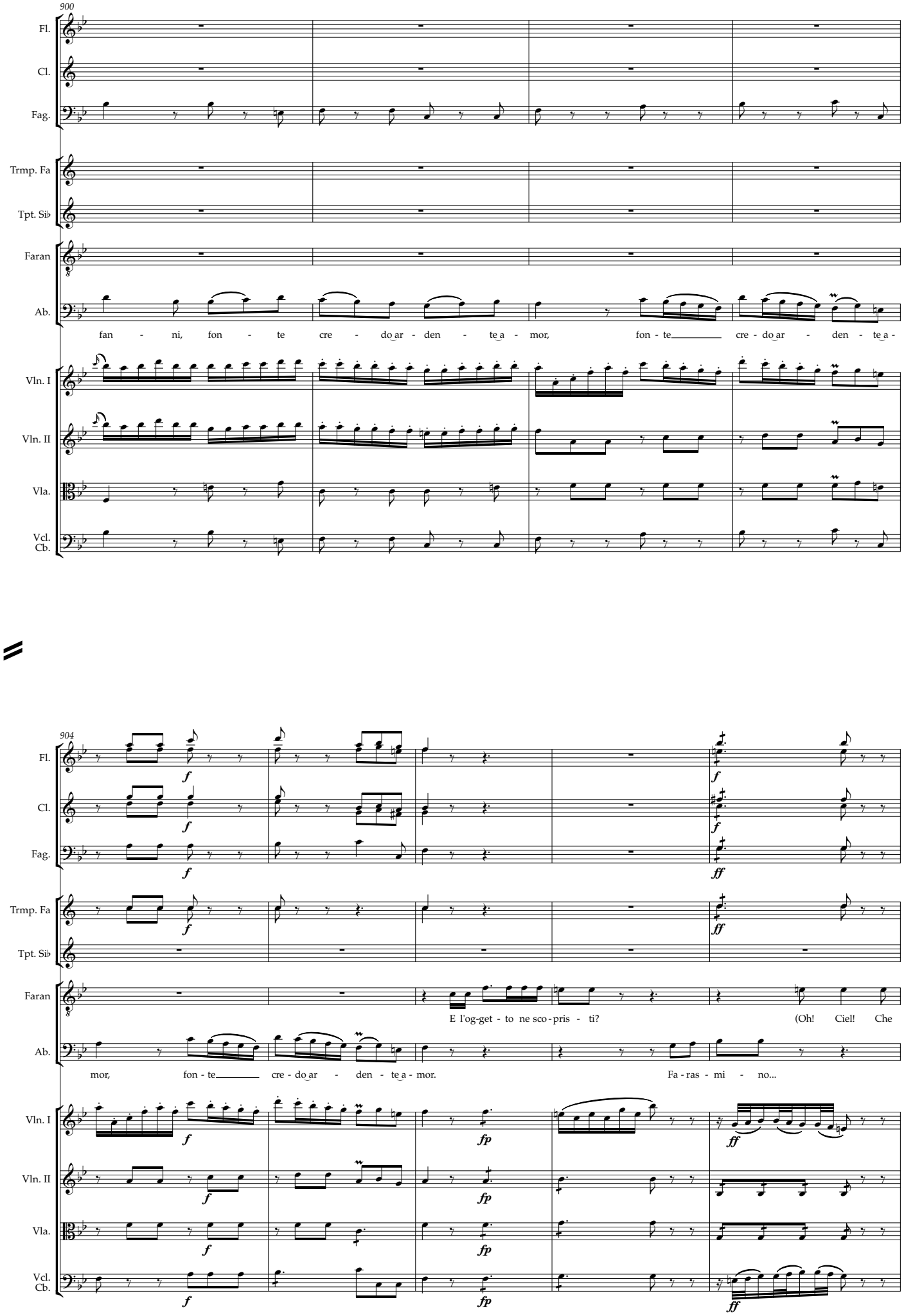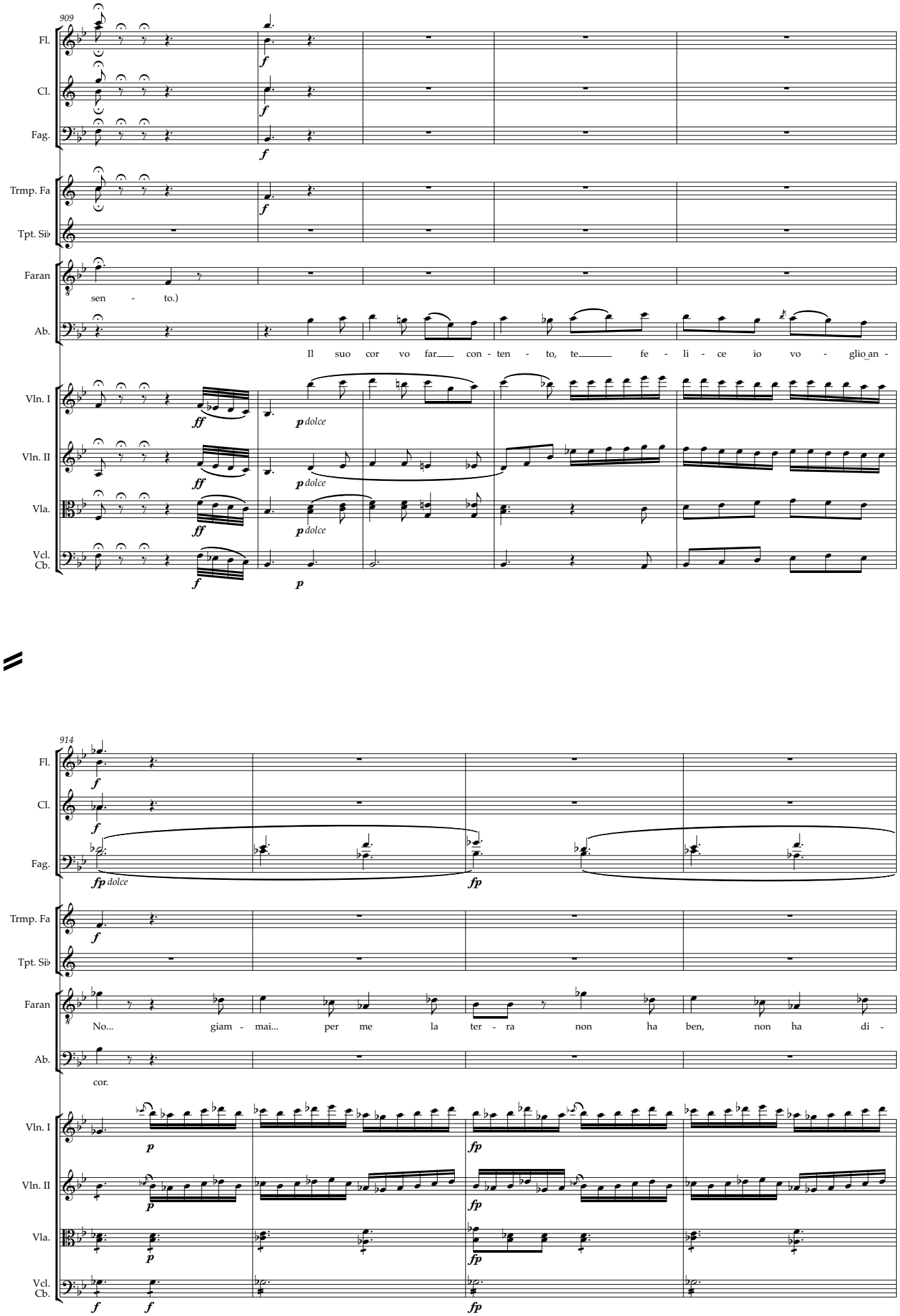



855
Andante
Faran
Ab.
bian - ze... - il tuo con - teg - no, i ves - ti - men - ti tuoi, quan-to hai d'in - tor - no tut - to mi
Andante
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
fp
859
Pur lo smar-ri - to pel - le - grin qui tro - va os - pi - zio
di - ce che stra-nier qui se - i.
863
sem - pre, e og-ni in - fe - li - ce ot - tie - ne la pie-tà d'A-bu - far... a me sol - tan - to sa - rà la tom - ba a -
f
866
si - lo, ed a cer - car - la cor - ro da te lon - ta - no in suol ro - mi - to... che se me a - ves - si u -
p
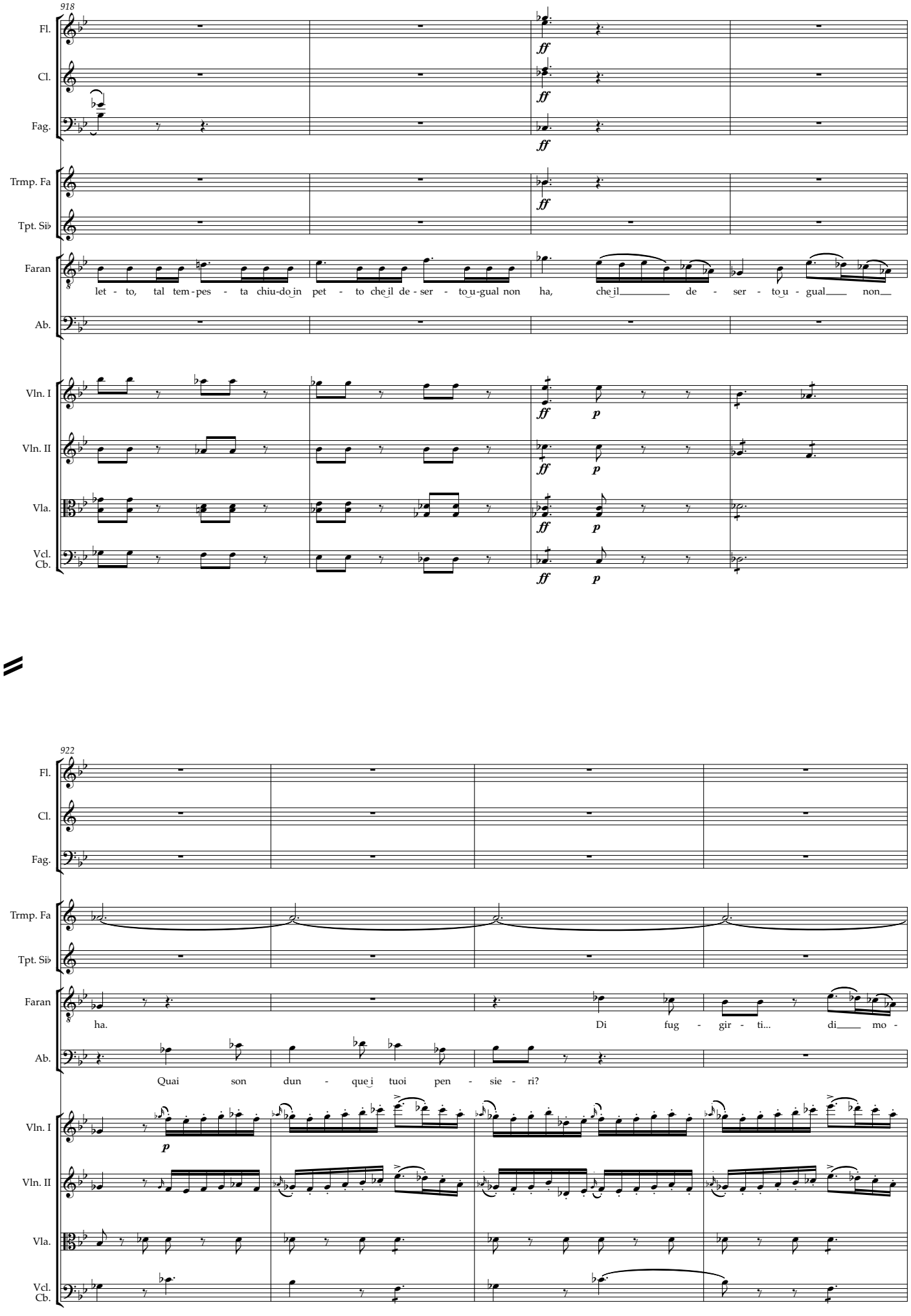

870
Faran
di - to, men reo sa - rei te - nu - to, e l'o - dio tuo me - co al - la tom - ba io non a - vrei por - ta - to.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
875
Faran
Per - sem - pre ad - di - o.
Ab.
Che a - vres - ti det - to, in - gra - to! Ah vie - ni,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
880
Faran
Ab.
vie - ni, sven - tu - ra - to al mio sen, ren - di - mi il fi - glio co - me il pa - dre ti ren - do, e un dop - pio I - me - ne og - gi ral -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
ff
p
885
Faran
Un dop - pio I - me - ne!... (Oh! Sma - nia or - ren - da.)
Ab.
le - gri la pa - ter - na ten - da!... As - col - ta.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
ff
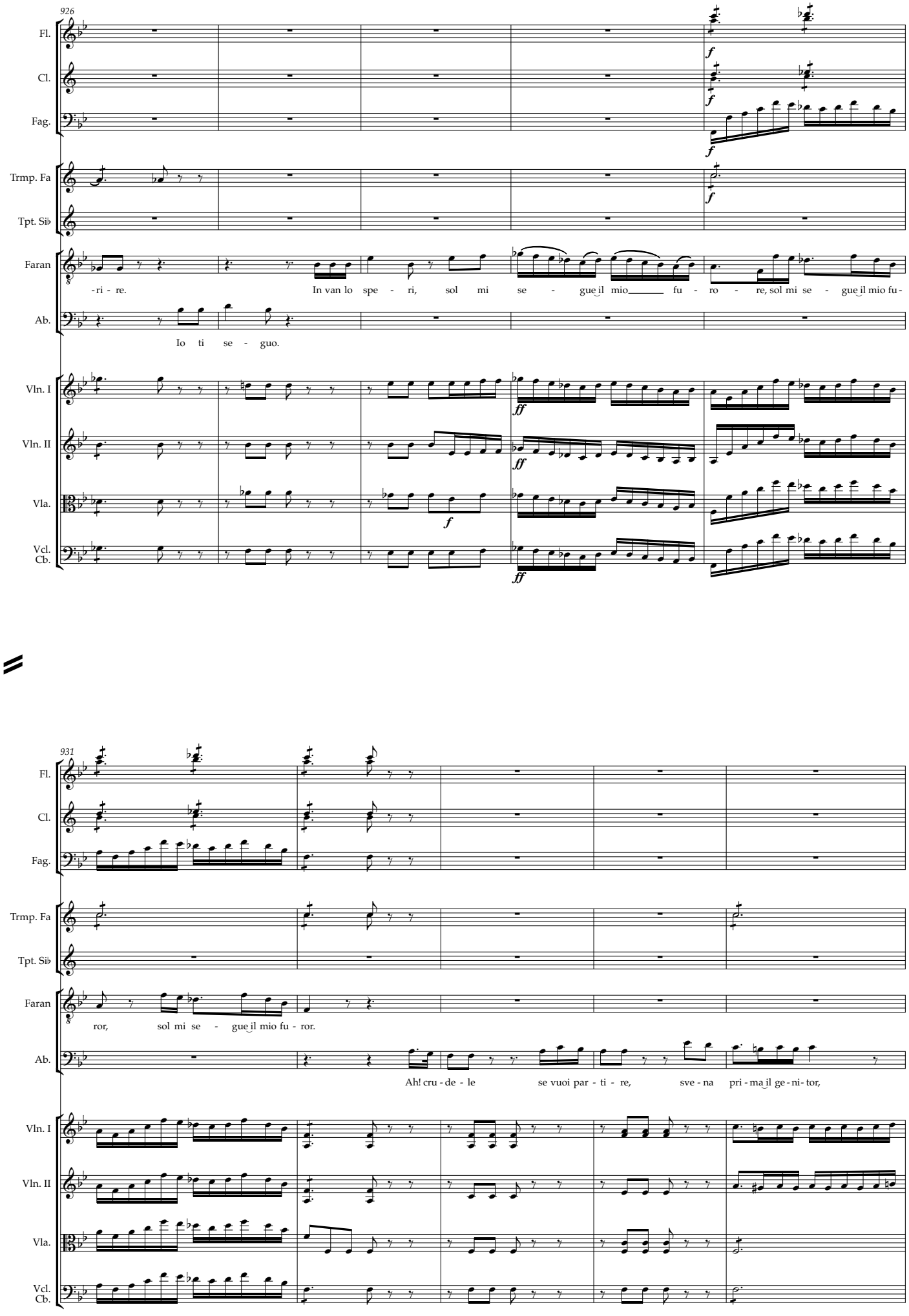
Duetto
[No. 7]
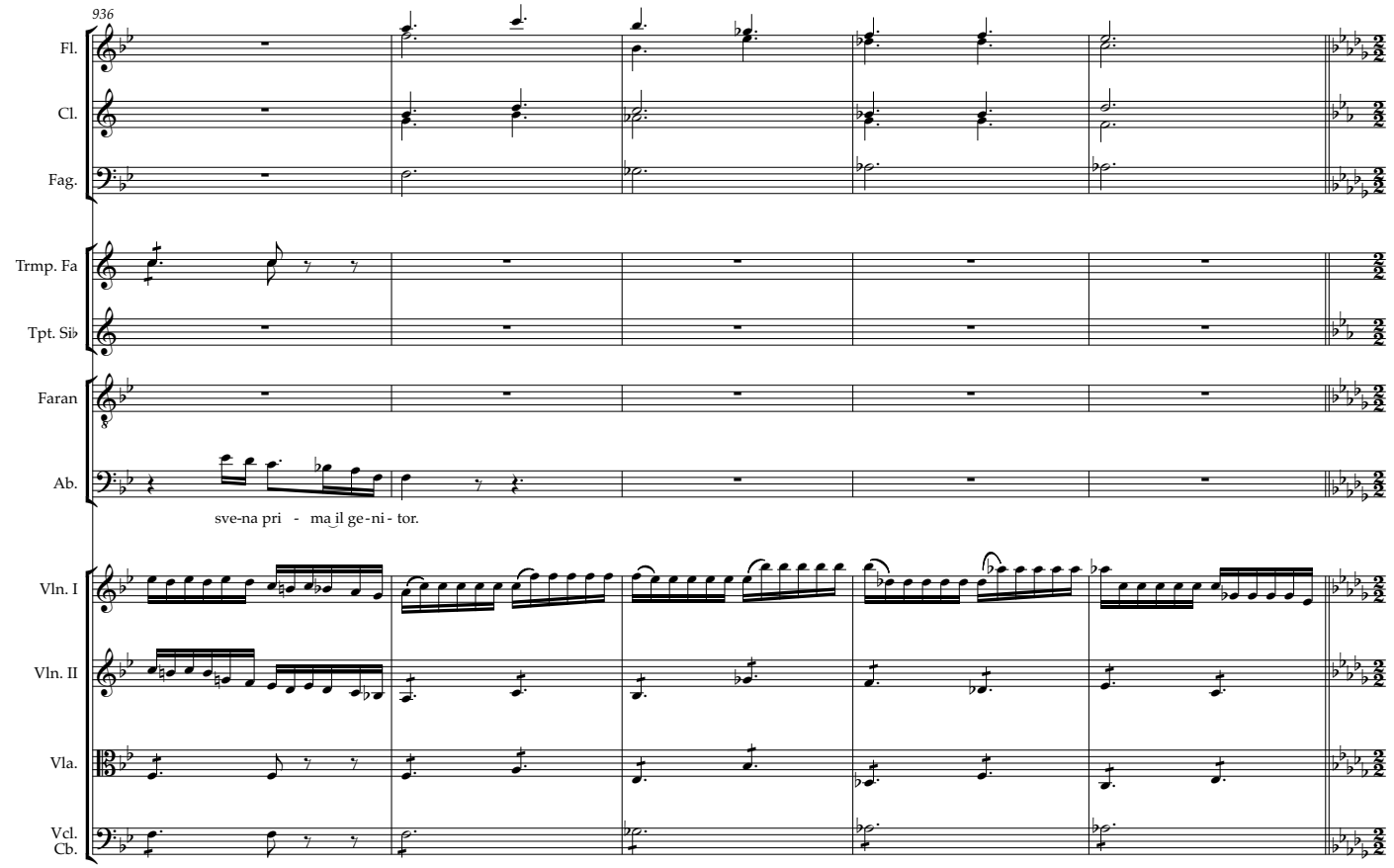

890
Andante Con moto
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
Ab.
Sai che in duol Sa - le - ma strug - ge il bel fior de' suoi ver - d'an - ni, il bel fior de' suoi ver -
Andante Con moto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
896
d'an - ni, di si lun - ghi e a - cer - bi af -
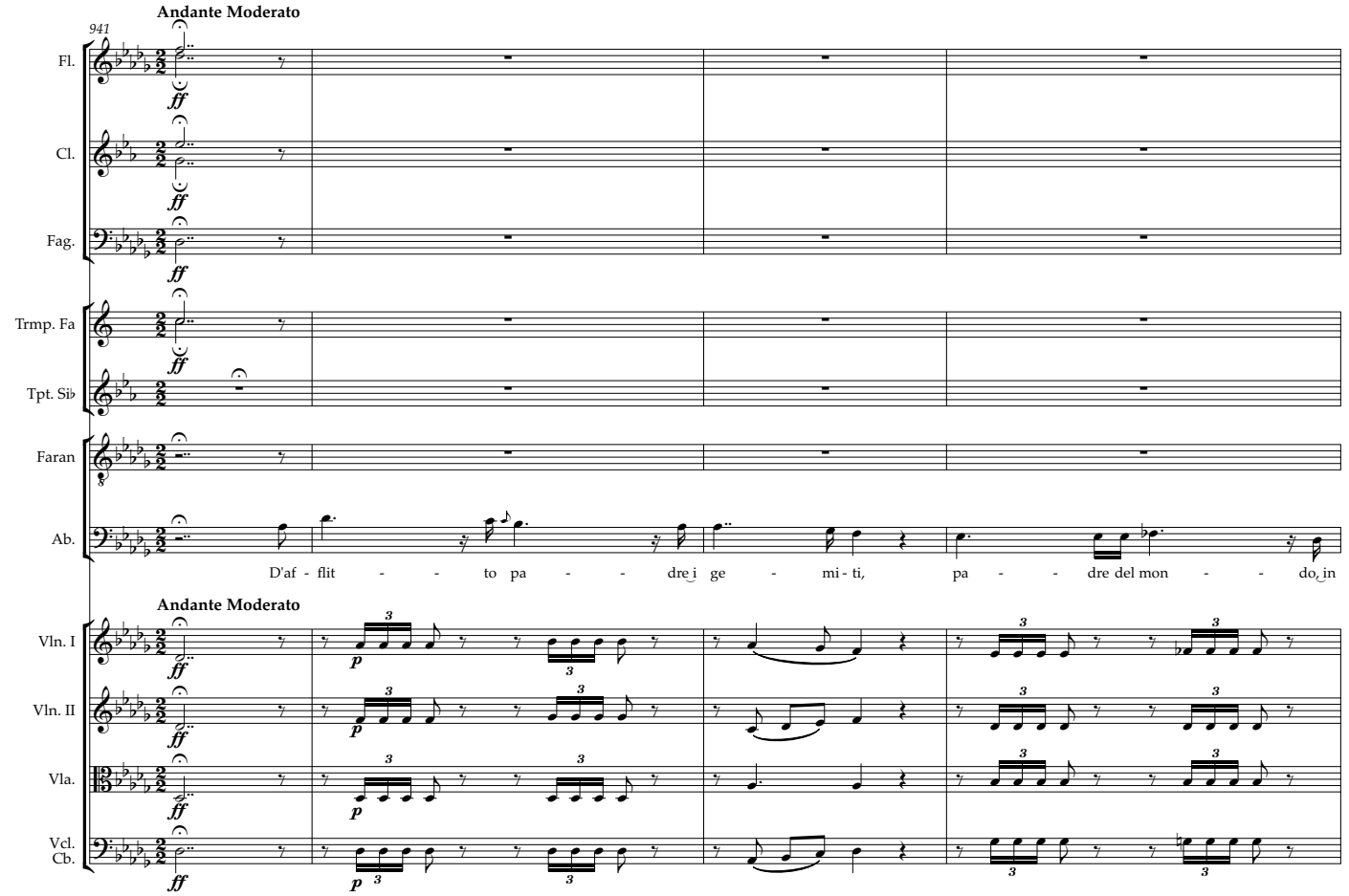

900
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
Ab.
fan - ni, fon - te cre - do ar - den - te a - mor, fon - te cre - do ar - den - te a -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
904
f
ff
fp
E l'og-get - to ne sco-pris - ti? (Oh! Ciel! Che
mor, fon - te cre - do ar - den - te a - mor. Fa - ras - mi - no...
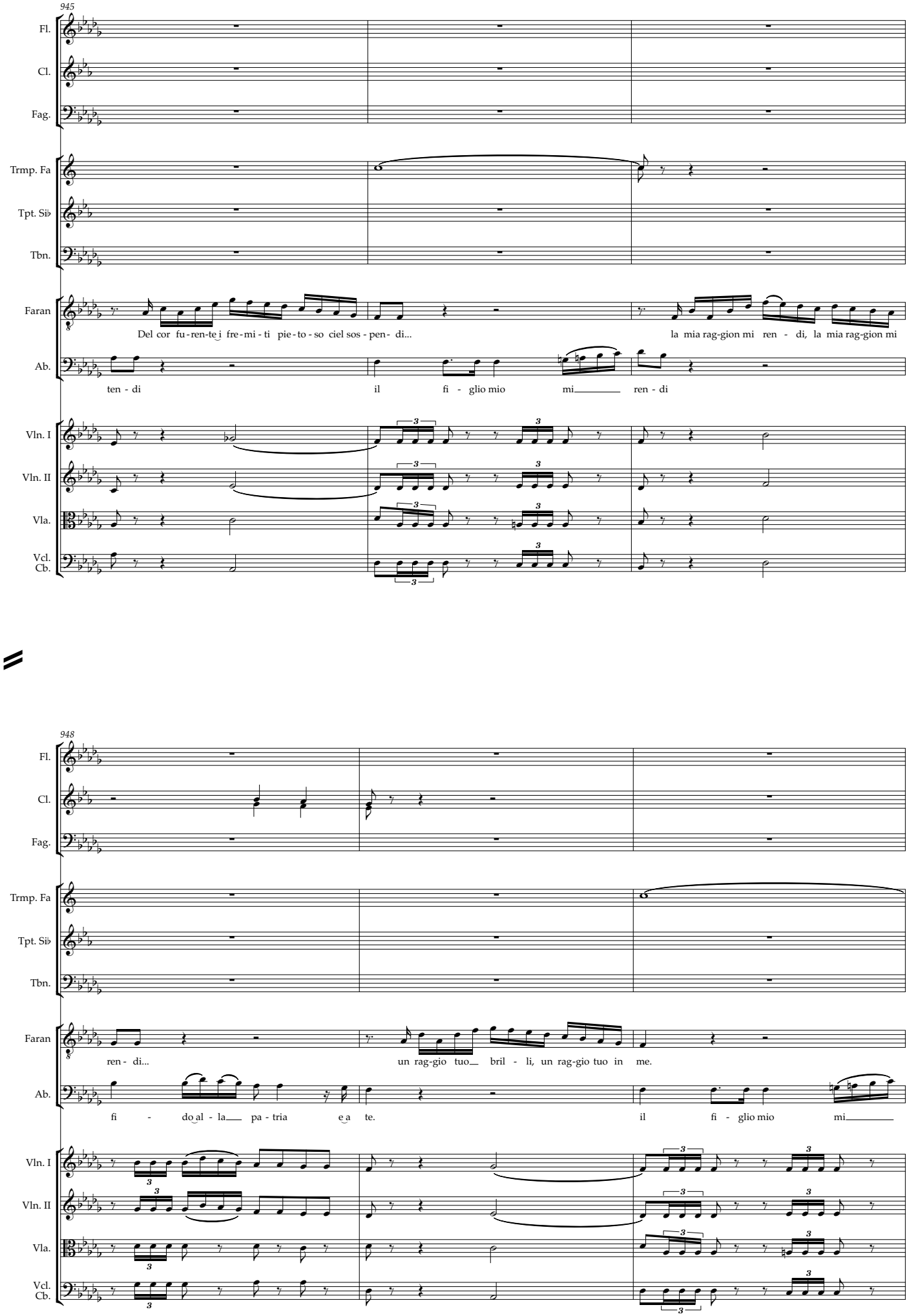

909
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Faran
sen - to.)
Ab.
Il suo cor vo far con - ten - to, te fe - li - ce io vo - glio an -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
ff
p dolce
f
p
914
fp dolce
fp
No... giam - mai... per me la ter - ra non ha ben, non ha di -
cor.
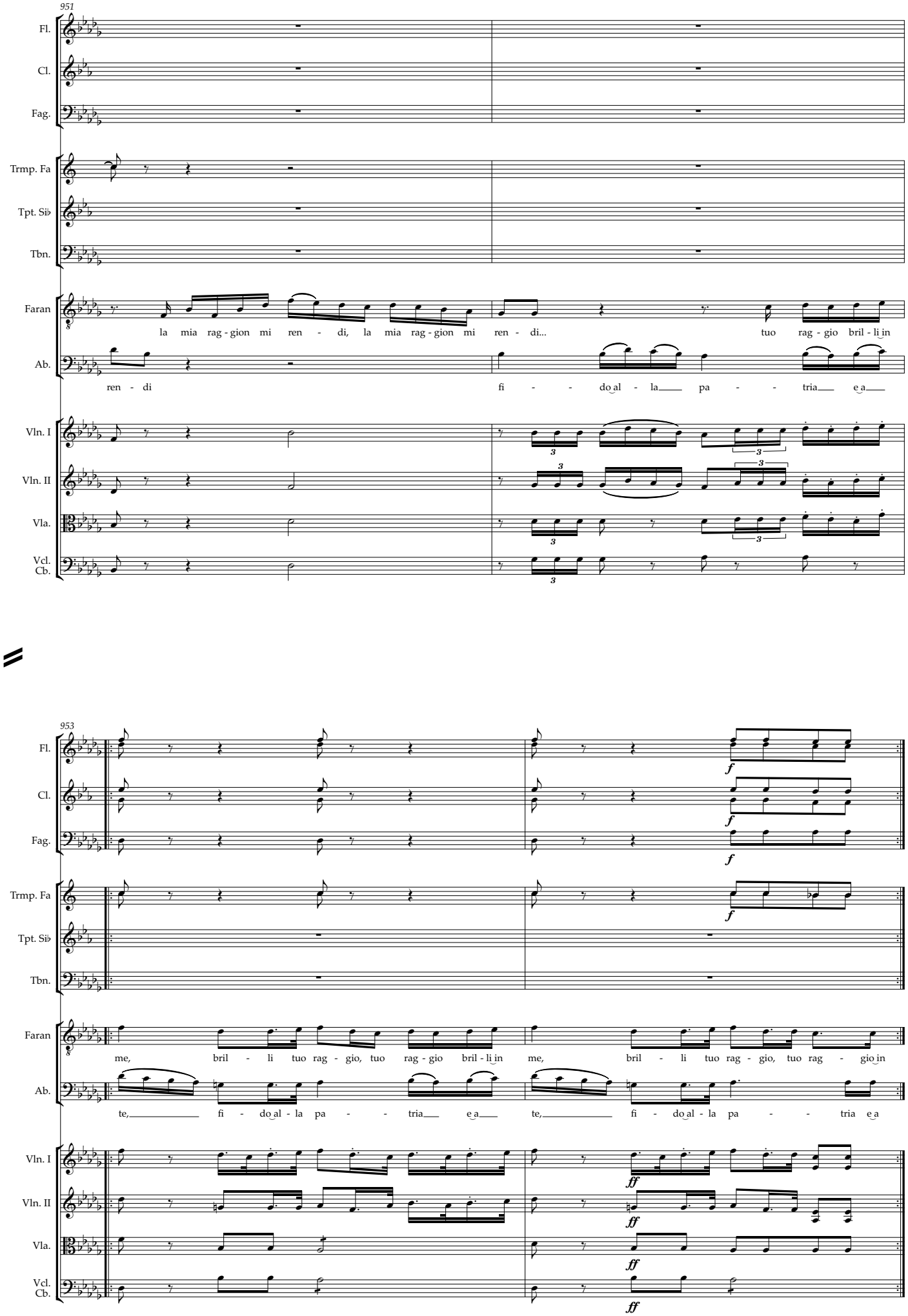

918
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
let - to, tal tem - pes - ta chiu - do in pet - to che il de - ser - to u - gual non ha, che il de - ser - to u - gual non
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
p
922
ha. Di fug - gir - ti... di mo -
Quai son dun - que i tuoi pen - sie - ri?
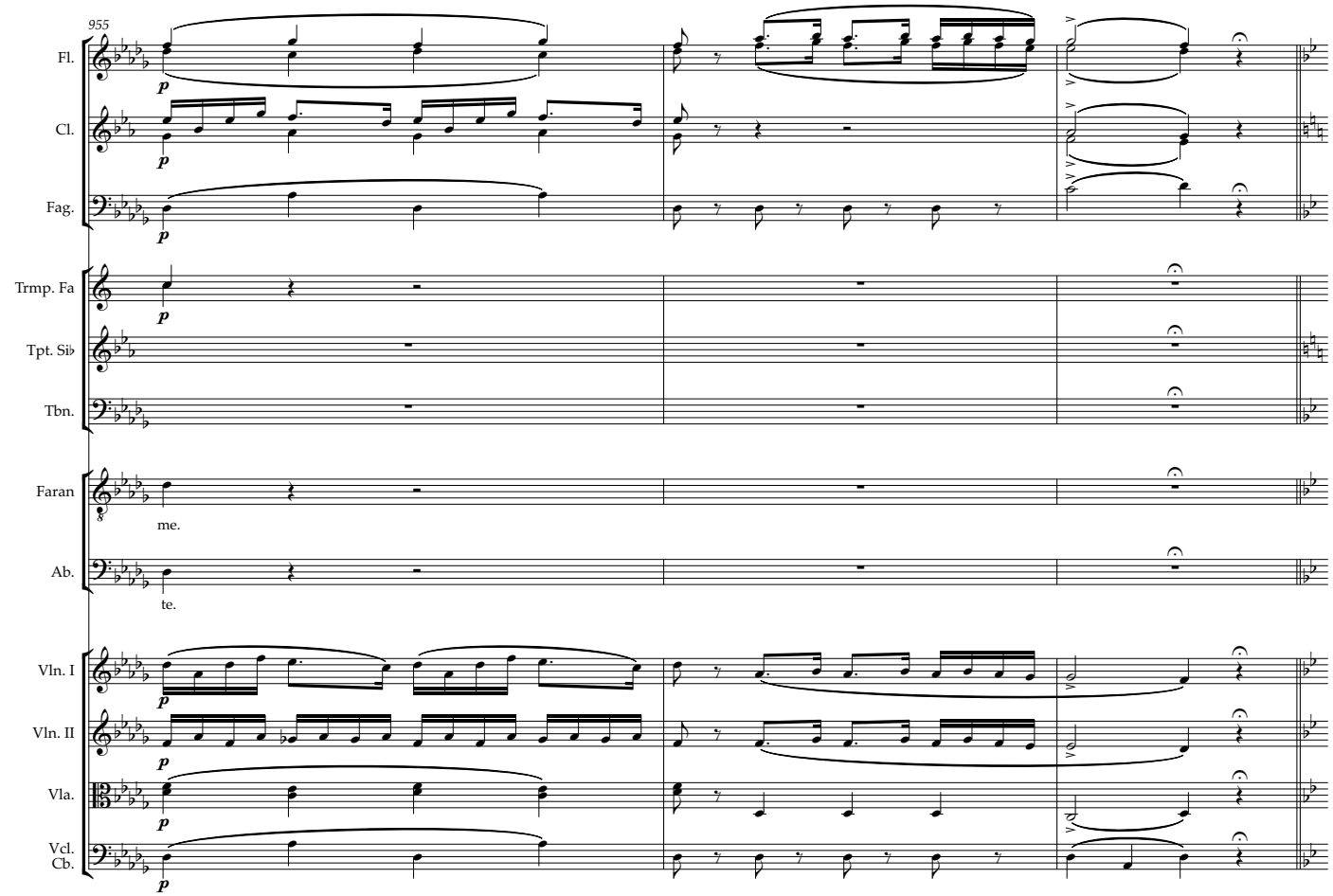

926
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
-ri - re.
In van lo spe - ri, sol mi se - gue il mio fu - ro - re, sol mi se - gue il mio fu -
Io ti se - guo.
931
ror, sol mi se - gue il mio fu - ror.
Ah! cru - de - le se vuoi par - ti - re, sve - na pri - ma il ge - ni - tor,


936
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
Ab.
sve-na pri - ma il ge-ni - tor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
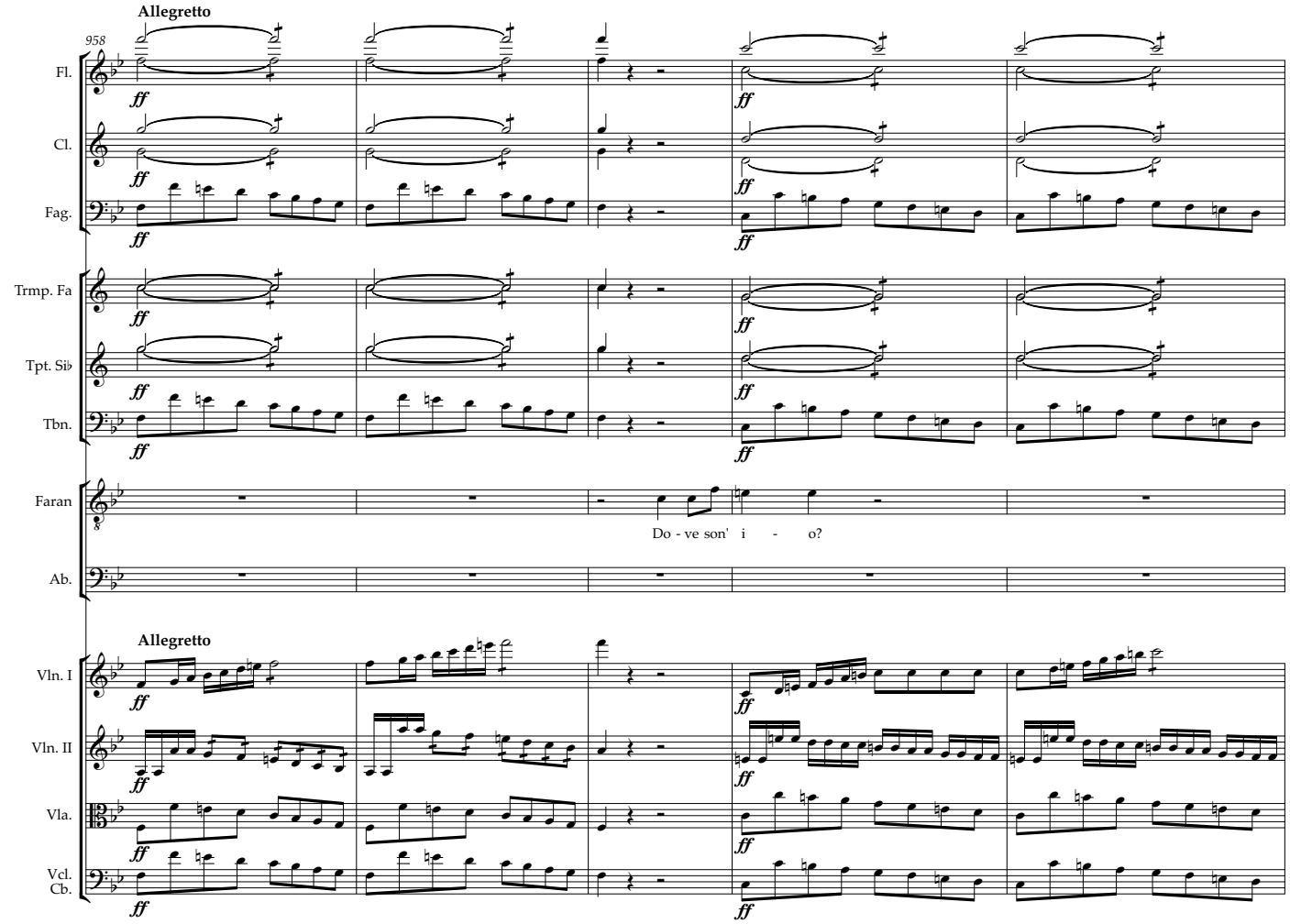

Andante Moderato
941
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
Ab.
D'af - flit - - to pa - - dre i ge - mi - ti, pa - - dre del mon - - do in
Andante Moderato
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
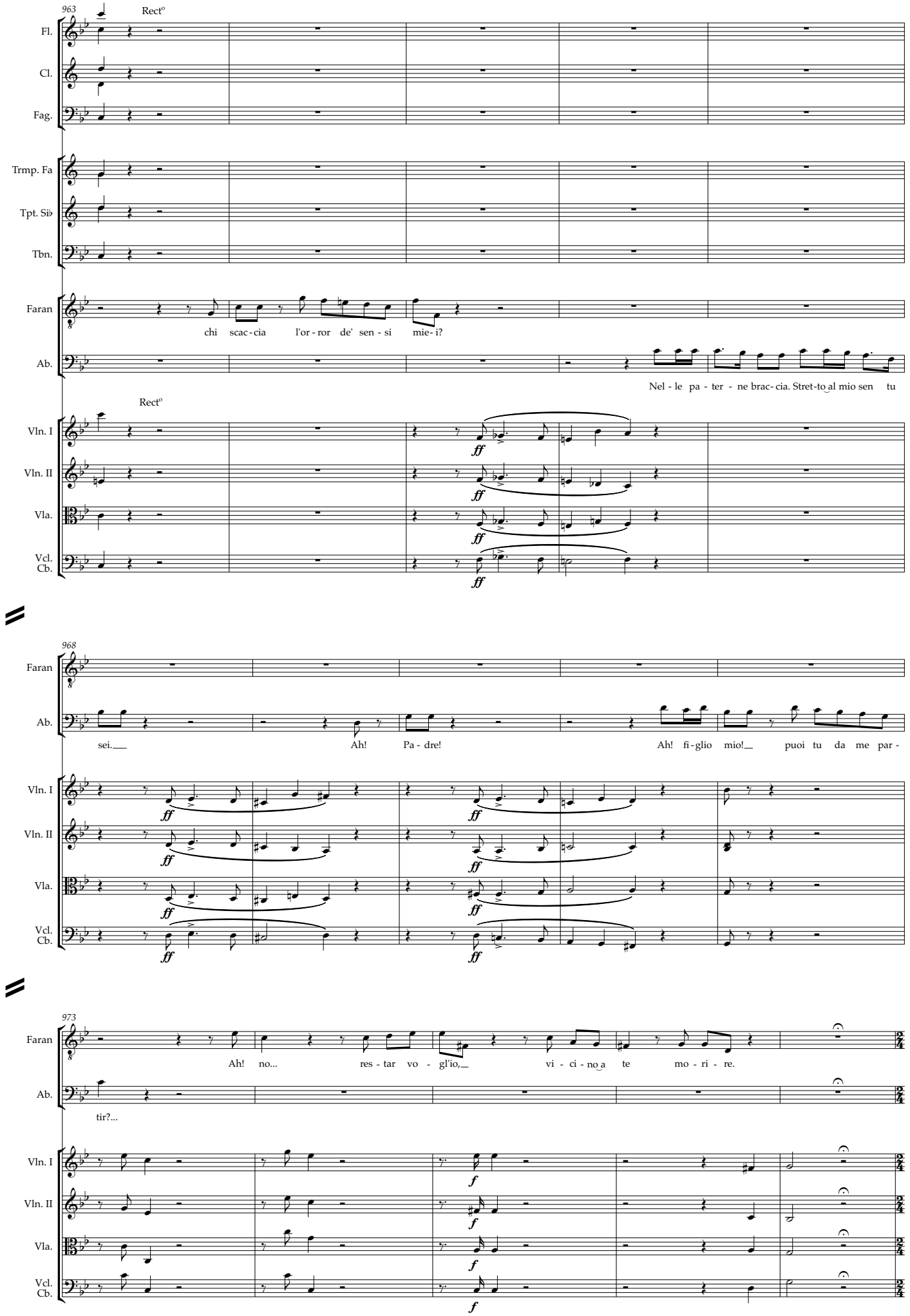

945
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
Del cor fu-ren-te i fre-mi-ti pie-to-so ciel sos-pen-di...
la mia rag-gion mi ren - di, la mia rag-gion mi
Ab.
ten - di
il fi - glio mio mi ren - di
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
948
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
ren - di...
un rag-gio tuo bril - li, un rag-gio tuo in me.
Ab.
fi - do al - la pa - tria e a te.
il fi - glio mio mi
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
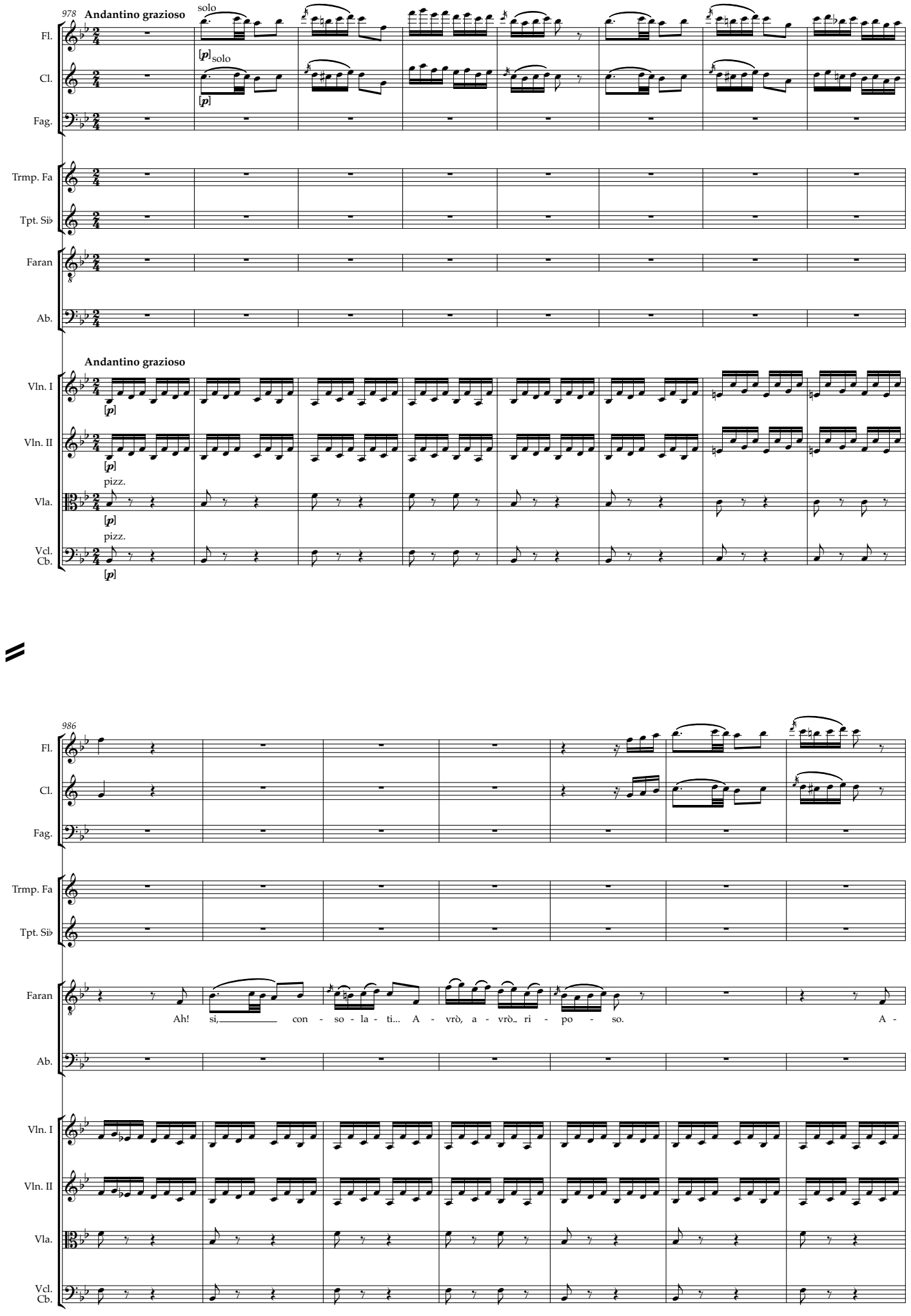

951
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
la mia rag - gion mi ren - di, la mia rag - gion mi ren - di...
tuo rag - gio bril - li in
Ab.
ren - di
fi - - do al - la pa - - tria e a
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
953
f
me, bril - li tuo rag - gio, tuo rag - gio bril - li in
te, fi - do al - la pa - - tria e a
ff
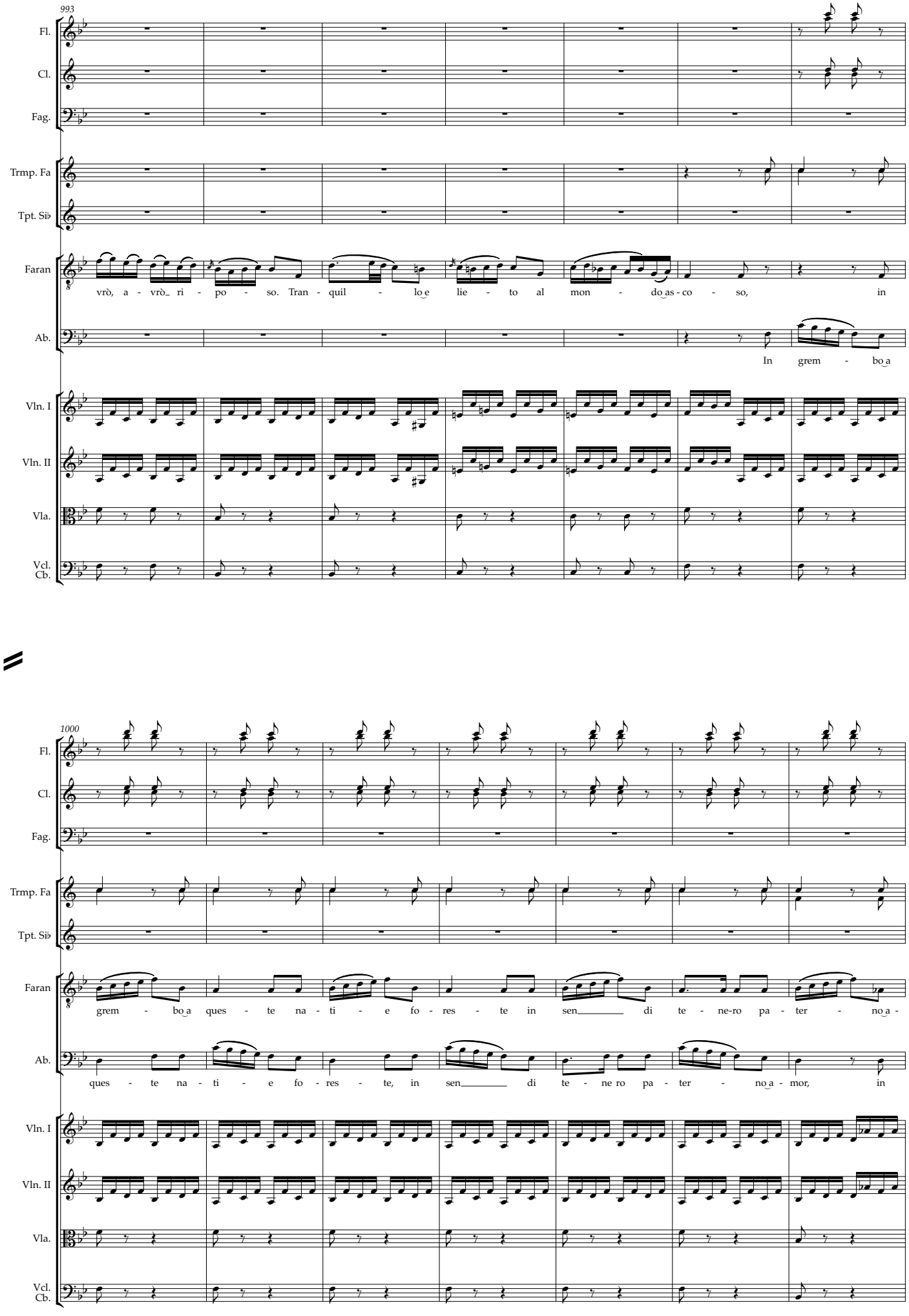

955
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
me.
Ab.
te.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
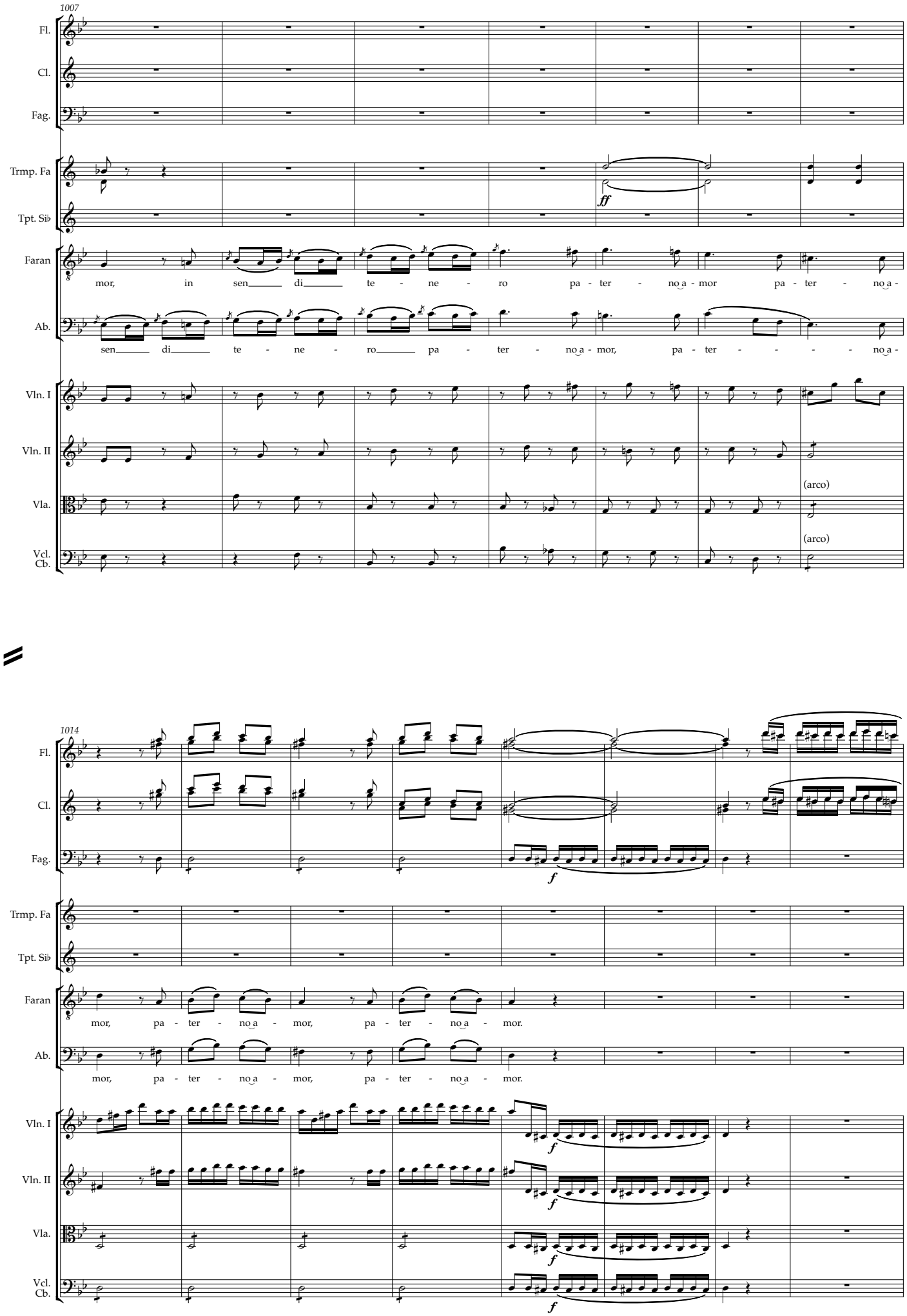
Recitativo
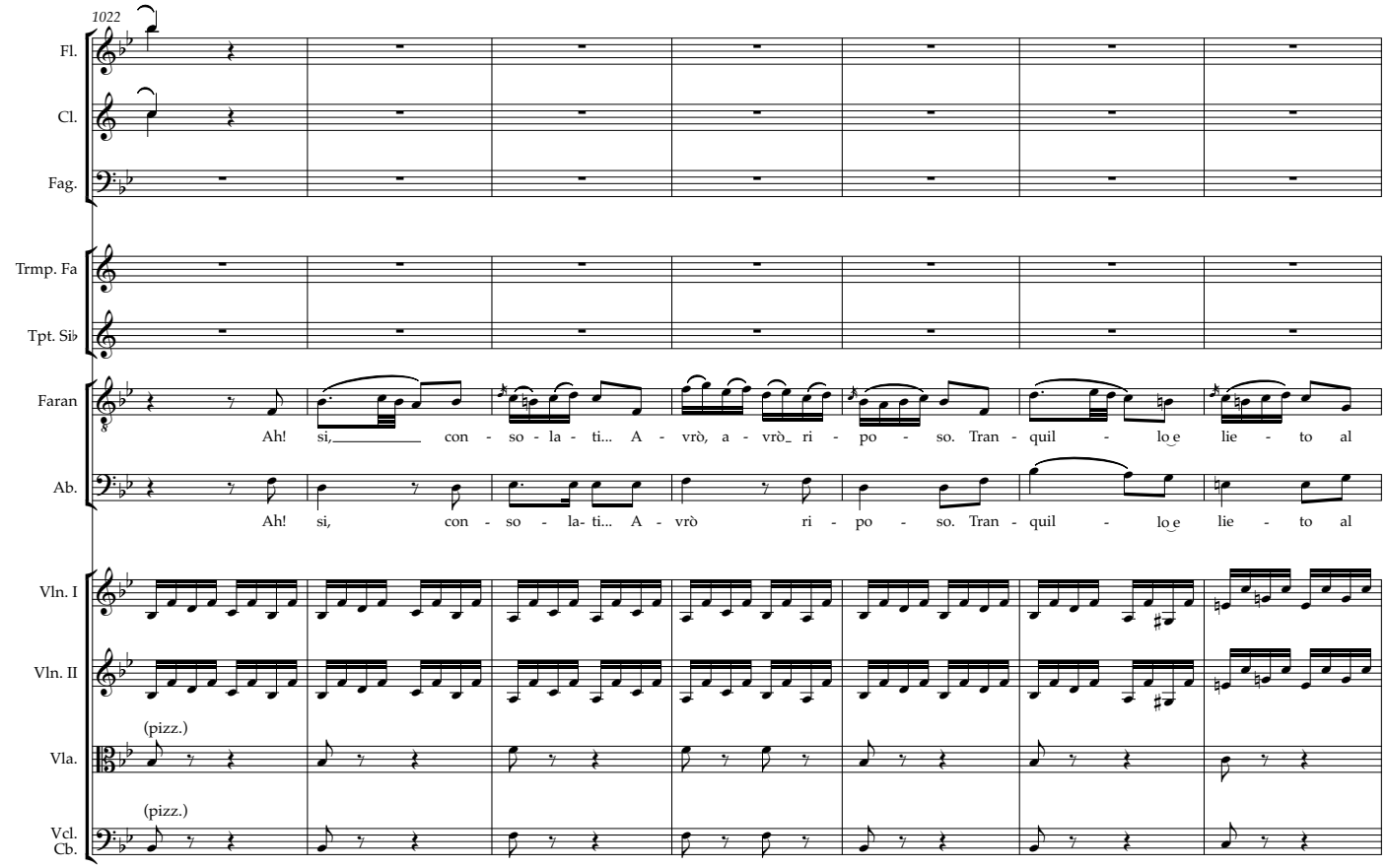

Allegretto
958
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
Do - ve son' i - o?
Ab.
Allegretto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
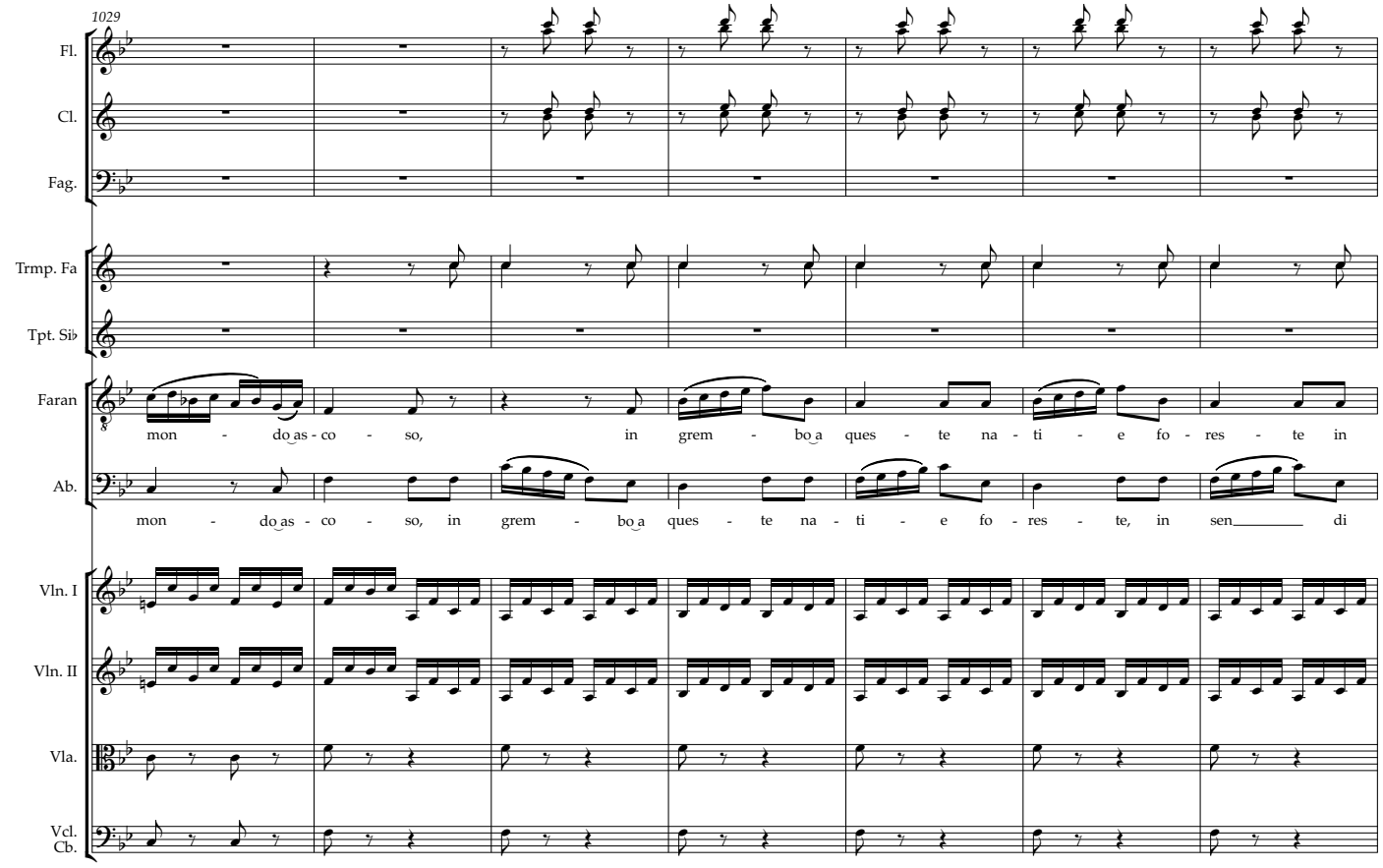

963
Rectº
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
chi scac - cia l'or - ror de' sen - si mie - i?
Ab.
Nel - le pa - ter - ne brac - cia. Stret - to al mio sen tu
Rectº
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
968
Faran
sei.
Ah! Pa - dre!
Ah! fi - glio mio! puoi tu da me par -
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
973
Faran
Ah! no... res - tar vo - gl'io, vi - ci - no a te mo - ri - re.
Ab.
tir?...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
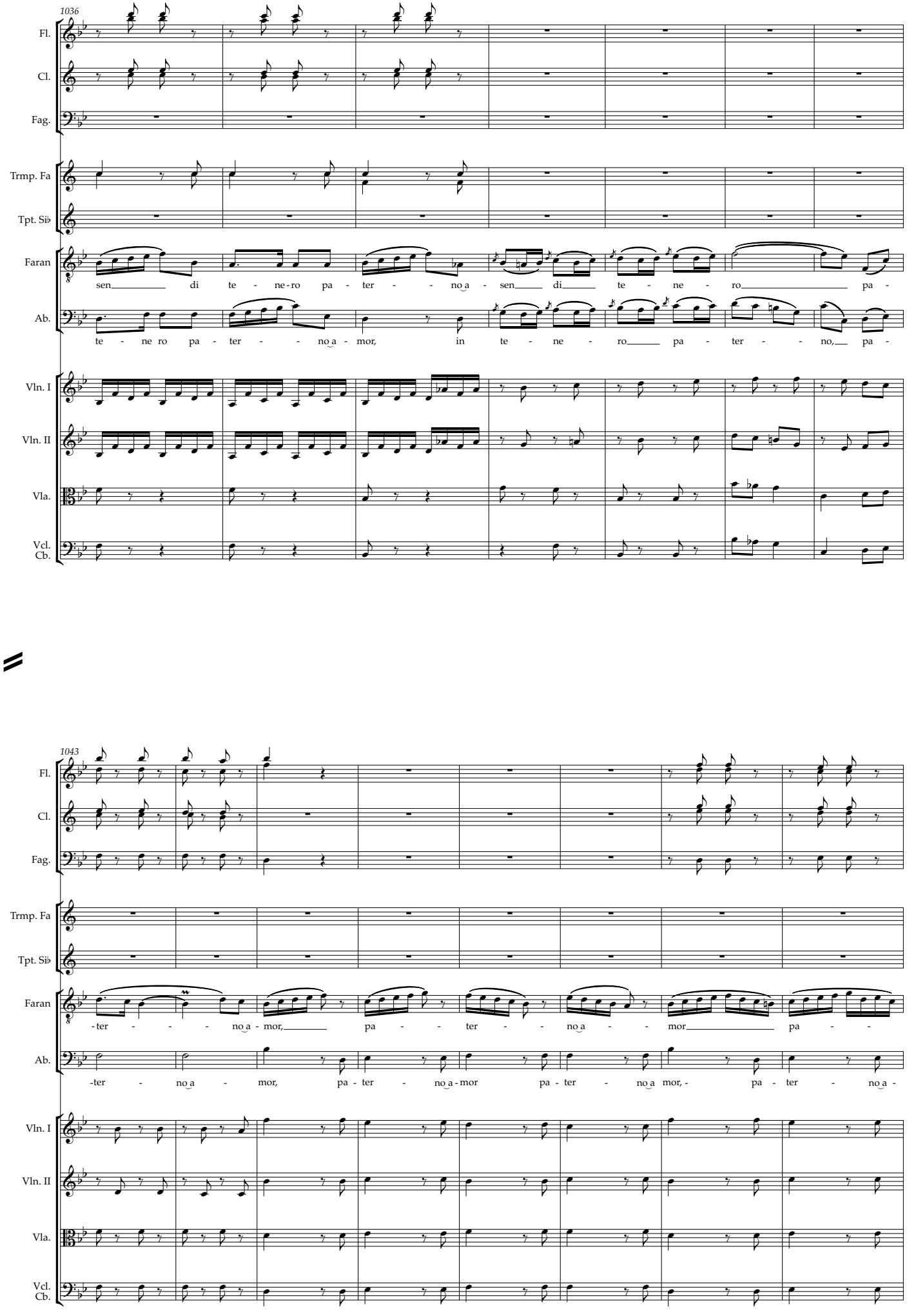

978
Andantino grazioso
solo
[p]
solo
[p]
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Faran
Ab.
Andantino grazioso
Vln. I
[p]
Vln. II
[p]
pizz.
Vla.
[p]
pizz.
Vcl.
Cb.
[p]
986
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Faran
Ah! si, con - so - la - ti... A - vrò, a - vrò ri - po - so. A -
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
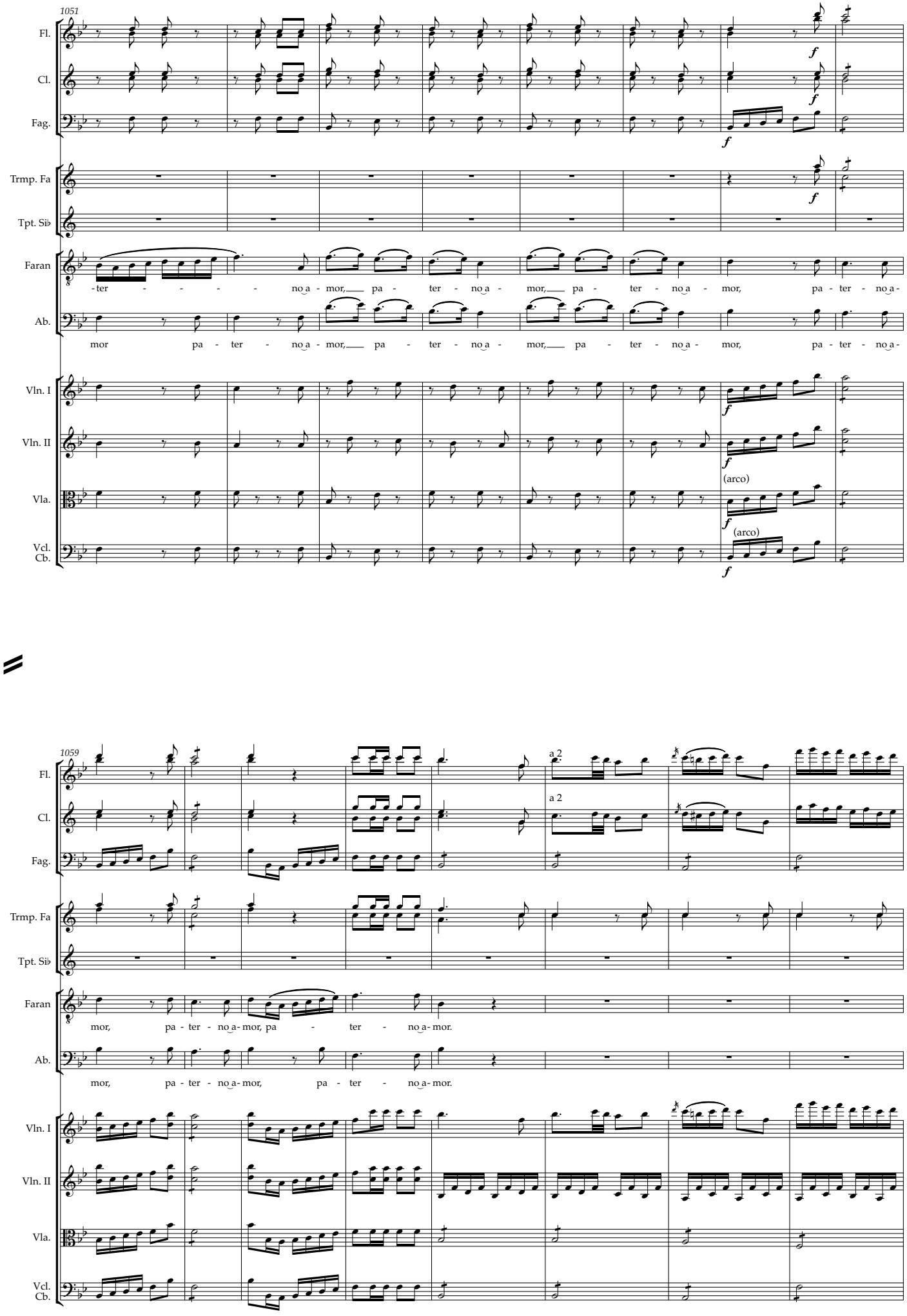

993
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Faran
vrò, a - vrò_ ri - po - so. Tran - quil - lo e lie - to al mon - do as - co - so, in
Ab.
In grem - bo a
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1000
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Faran
grem - bo a ques - te na - ti - e fo - res - te in sen di te - ne-ro pa - ter - no a -
Ab.
ques - te na - ti - e fo - res - te, in sen di te - ne ro pa - ter - no a - mor, in
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
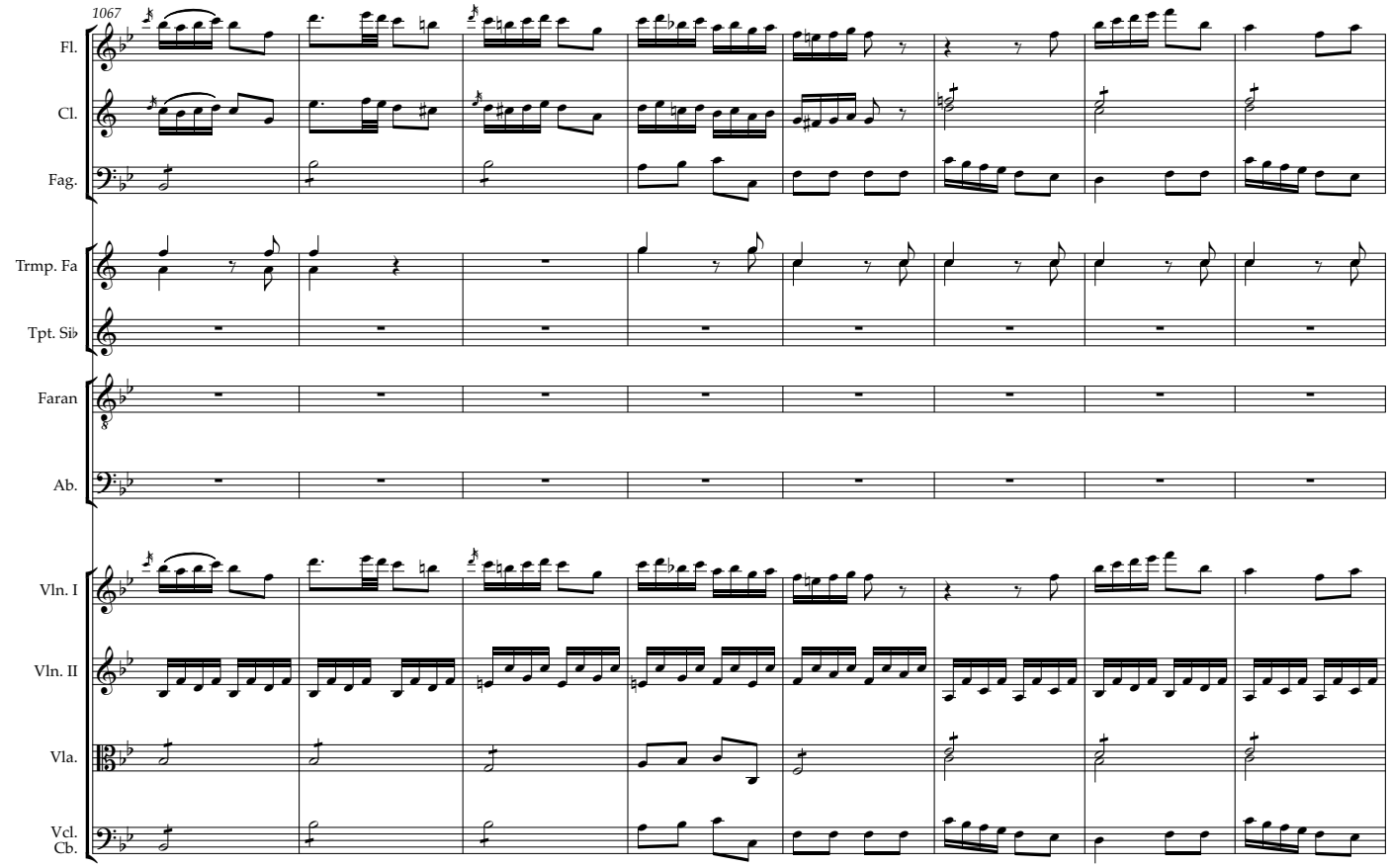

1007
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
mor, in sen di te - ne - ro pa - ter - no a - mor pa - ter - no a -
sen di te - ne - ro pa - ter - no a - mor, pa - ter - - - - no a -
(arco)
(arco)
1014
f
mor, pa - ter - no a - mor, pa - ter - no a - mor.
mor, pa - ter - no a - mor, pa - ter - no a - mor.
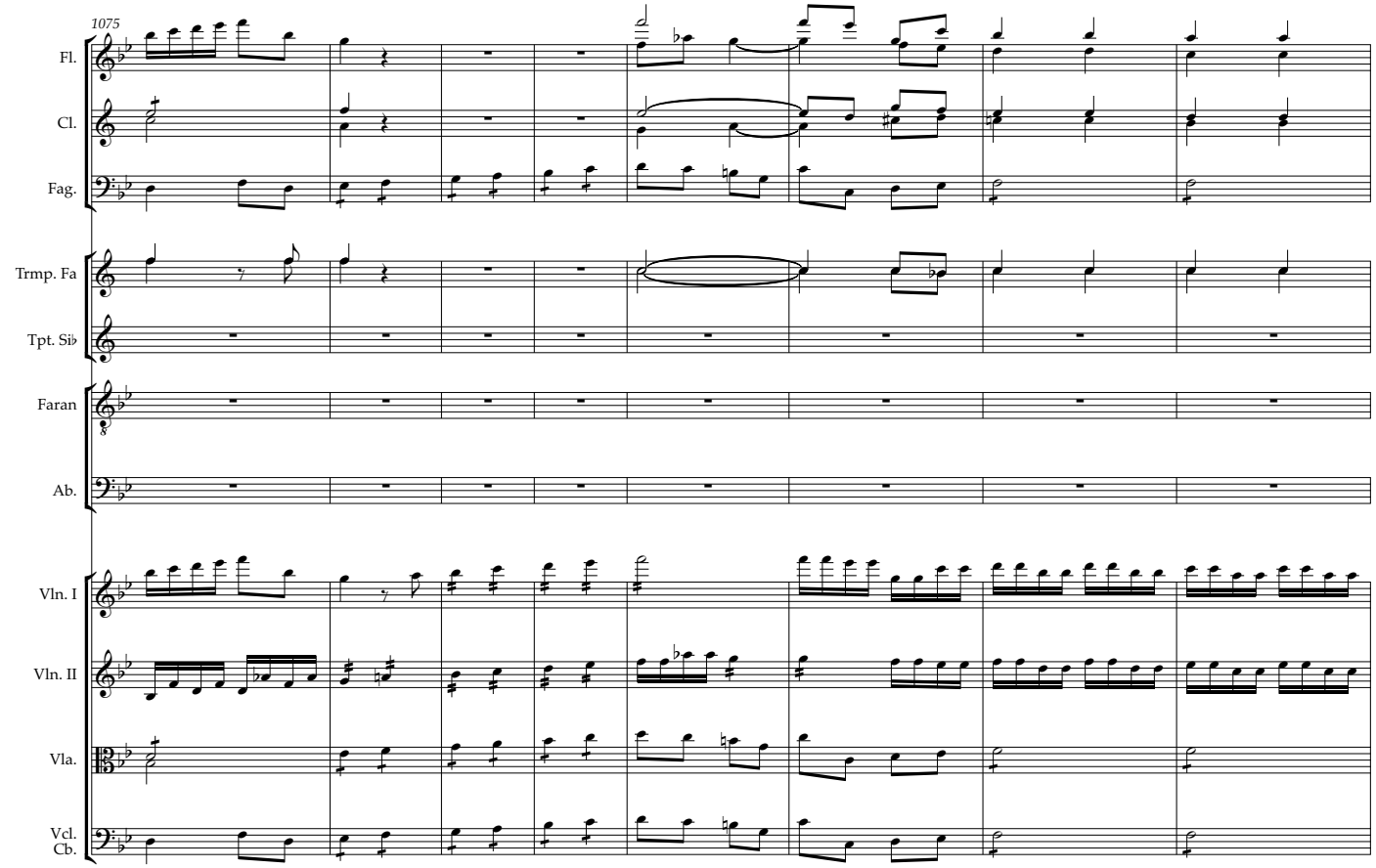

1022
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
Ah! si, con - so - la - ti... A - vrò, a - vrò ri - po - so. Tran - quil - lo e lie - to al
Ab.
Ah! si, con - so - la- ti... A - vrò ri - po - so. Tran - quil - lo e lie - to al
Vln. I
Vln. II
(pizz.)
Vla.
(pizz.)
Vcl.
Cb.
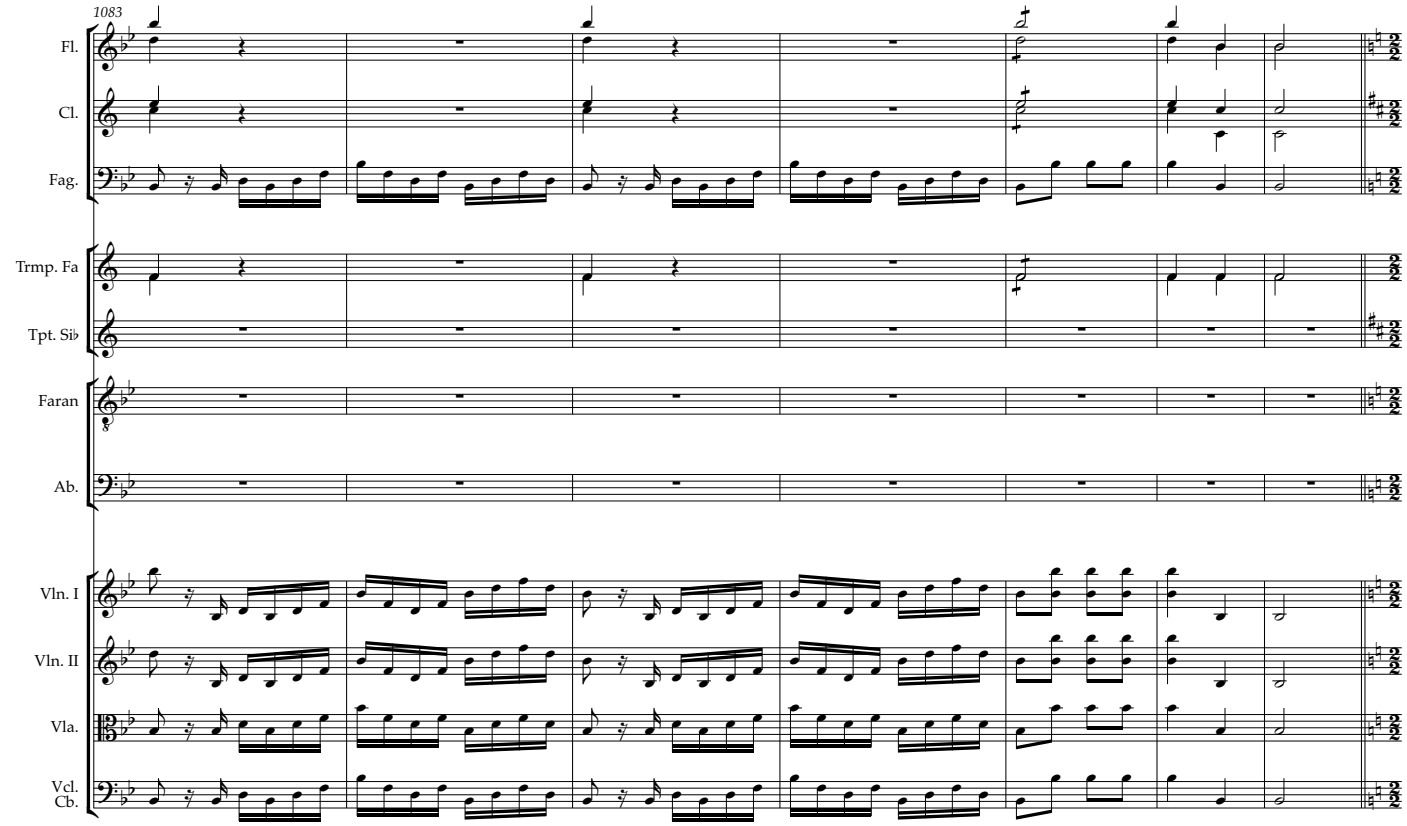

1029
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
mon - do as - co - so, in grem - bo a ques - te na - ti - e fo - res - te in
Ab.
mon - do as - co - so, in grem - bo a ques - te na - ti - e fo - res - te, in sen di
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


1036
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Faran
sen di te - ne - ro pa - ter - - no a - sen di te - ne - ro pa -
Ab.
te - ne ro pa - ter - - no a - mor, in te - ne - ro pa - ter - - no, pa -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1043
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Faran
-ter - - - no a - mor, pa - ter - - no a - - mor pa - -
Ab.
-ter - no a - mor, pa - ter - no a - mor pa - ter - no a mor, - pa - ter - no a -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
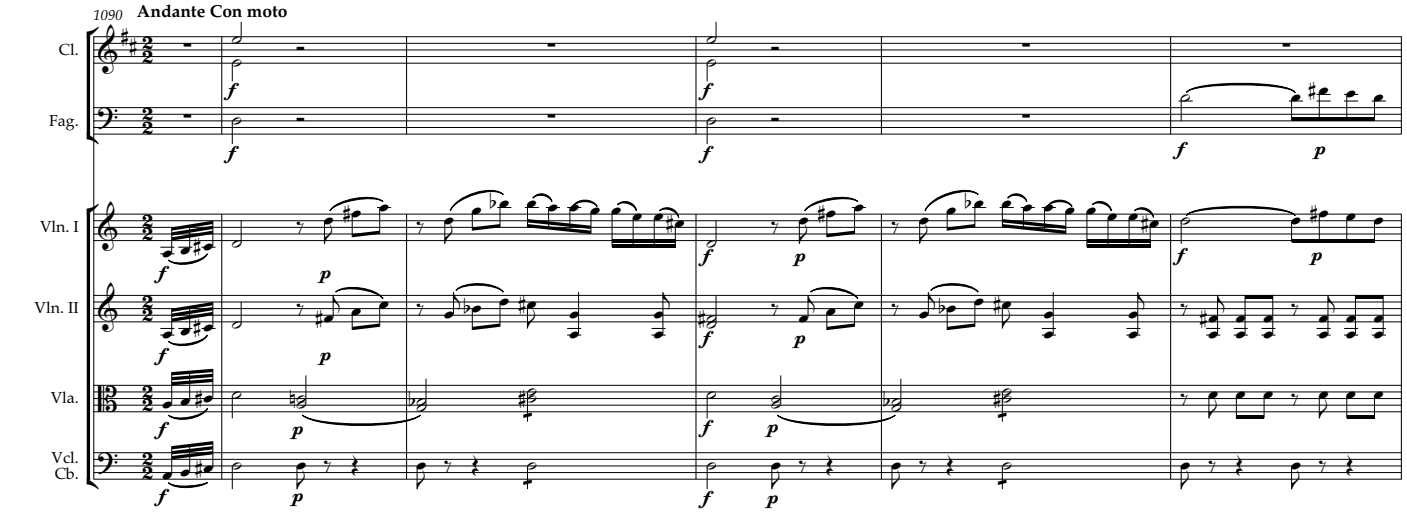

1051
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
Ab.
-ter - - - - no a - mor, pa - ter - no a - mor, pa - ter - no a - mor, pa - ter - no a-
mor pa - ter - no a - mor, pa - ter - no a - mor, pa - ter - no a - mor, pa - ter - no a-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
(arco)
(arco)
1059
a 2
a 2
mor, pa - ter - no a - mor, pa - ter - no a - mor.
mor, pa - ter - no a - mor, pa - ter - no a - mor.
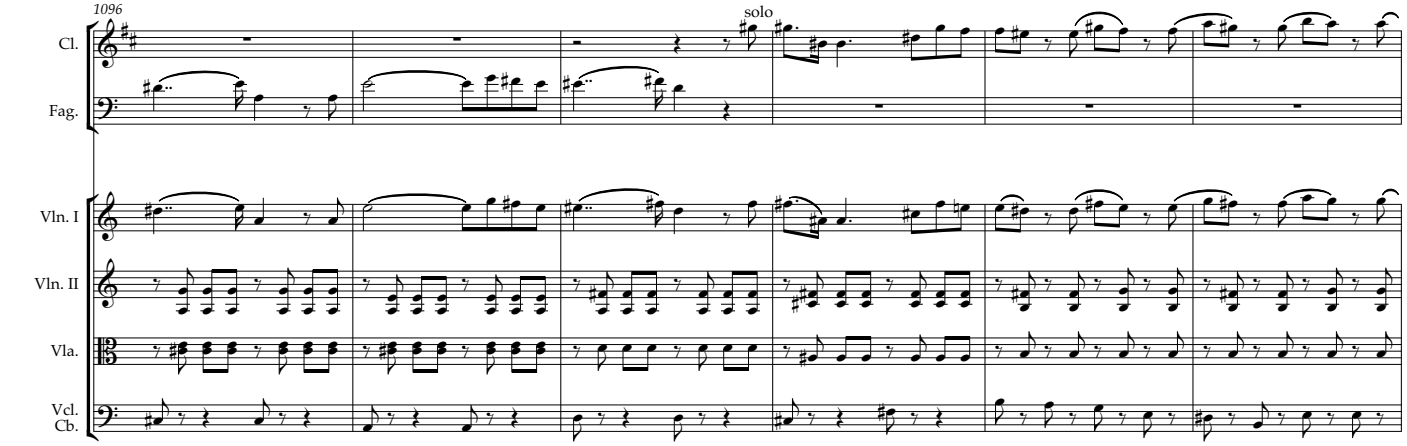

1067
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
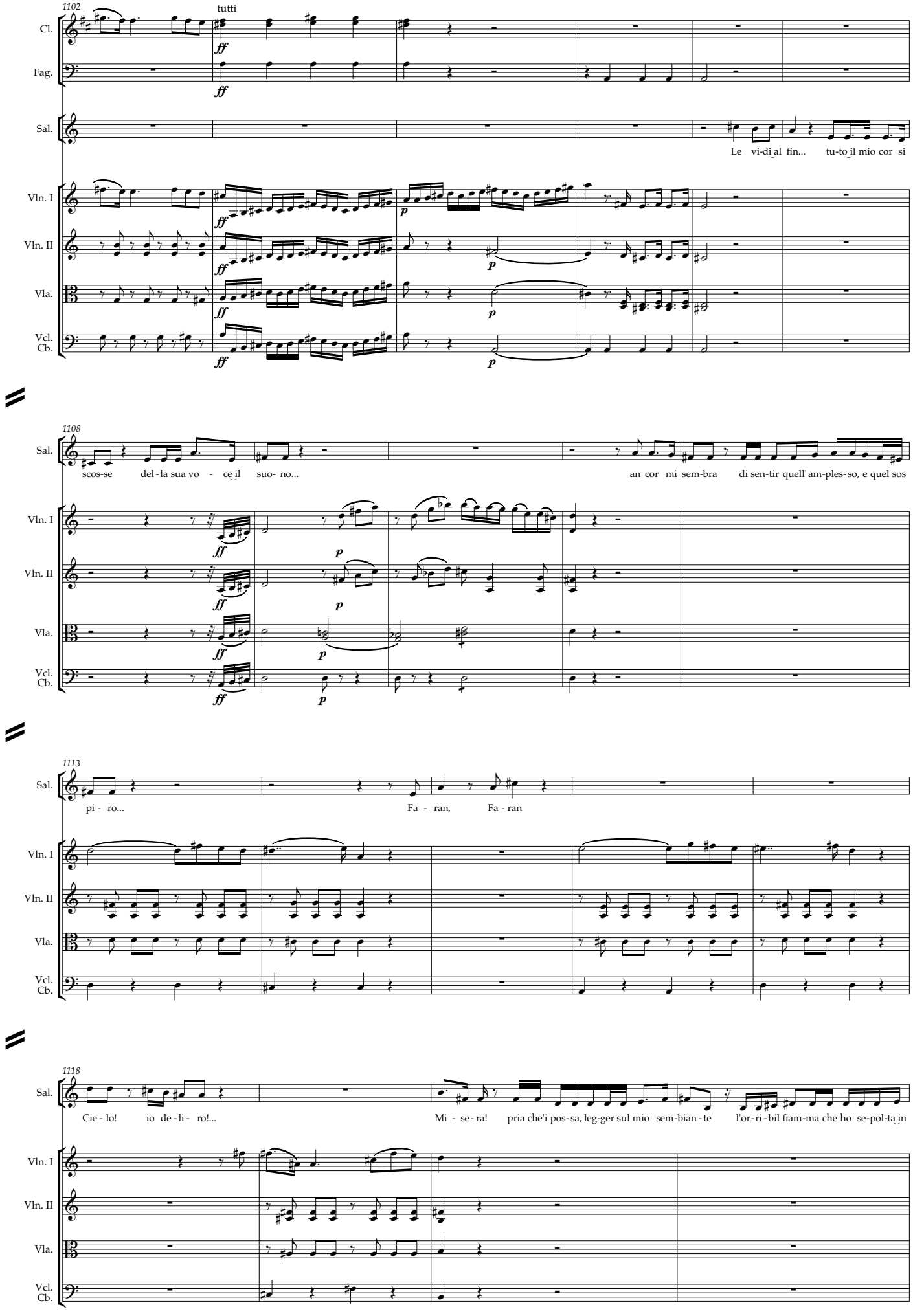

1075
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
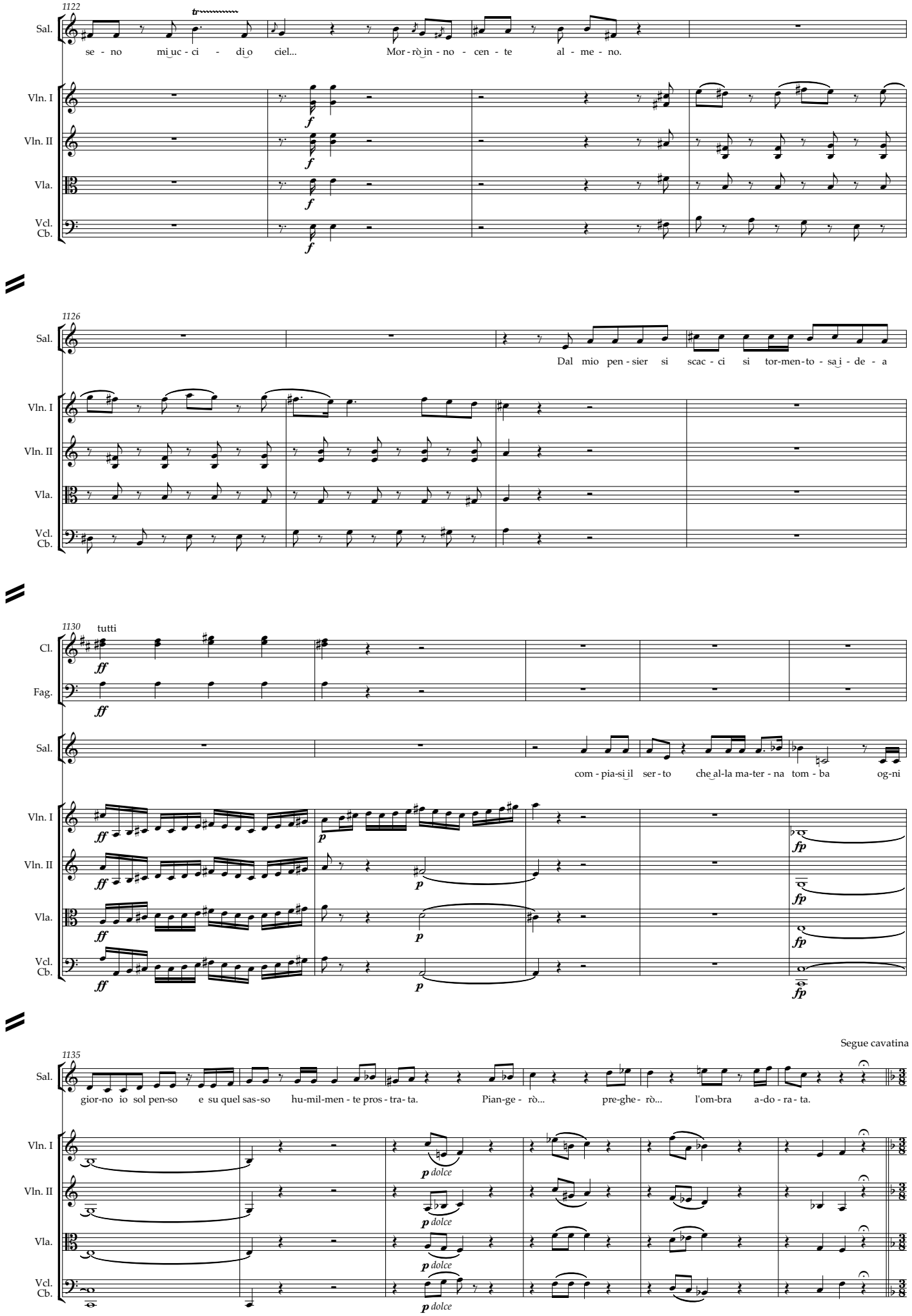

1083
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Faran
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
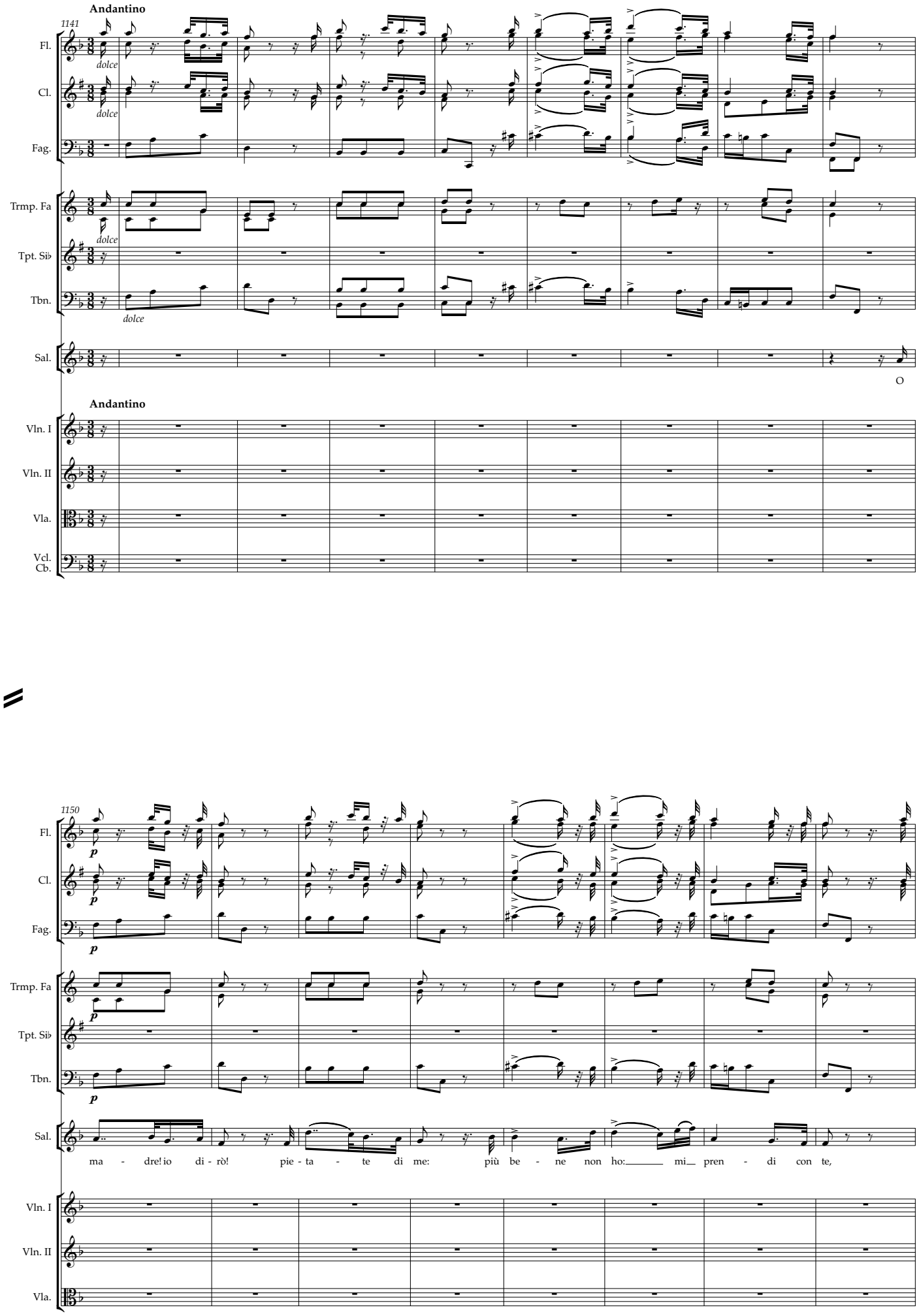
Scena VII
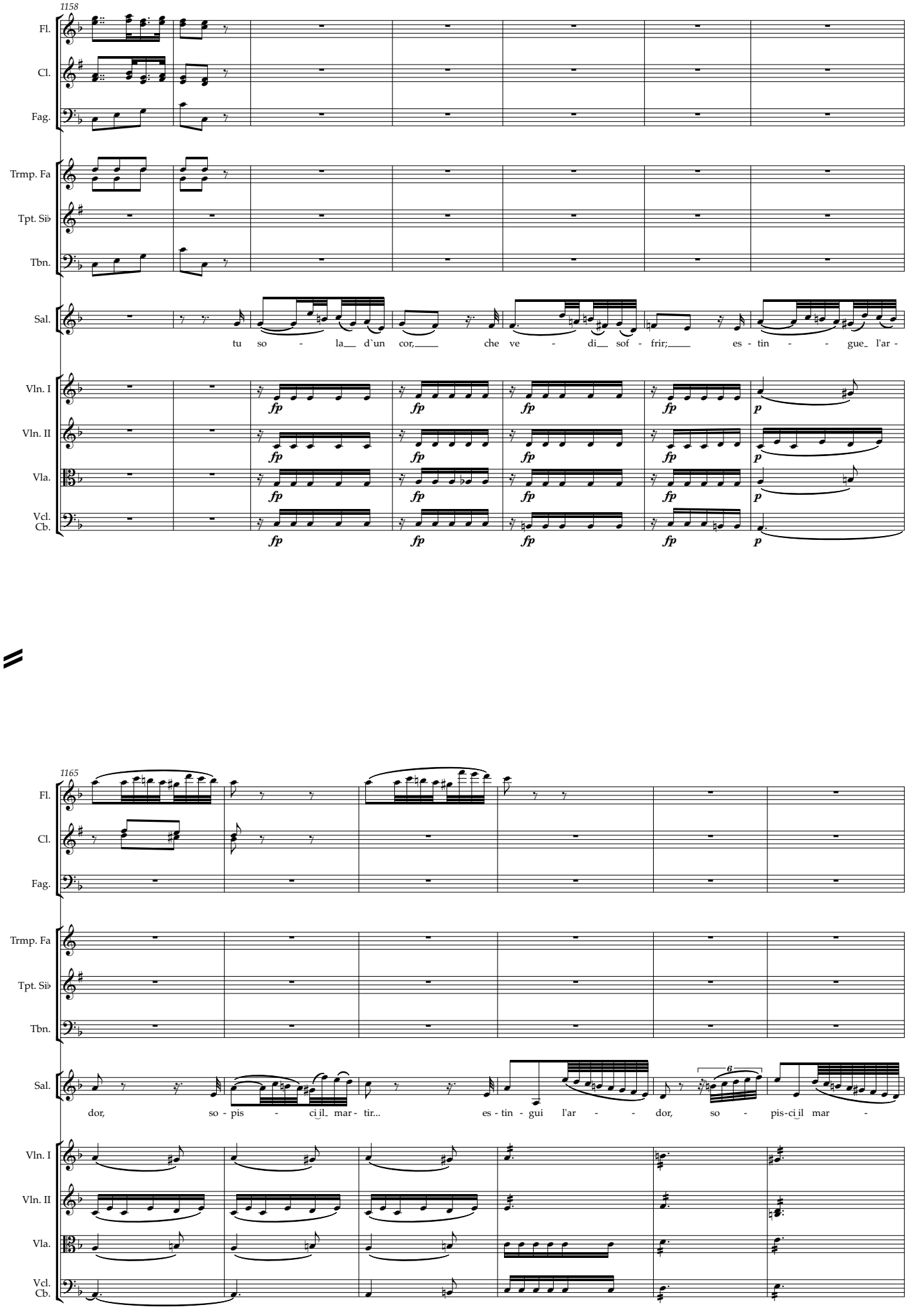

1090
Andante Con moto
Cl.
Fag.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
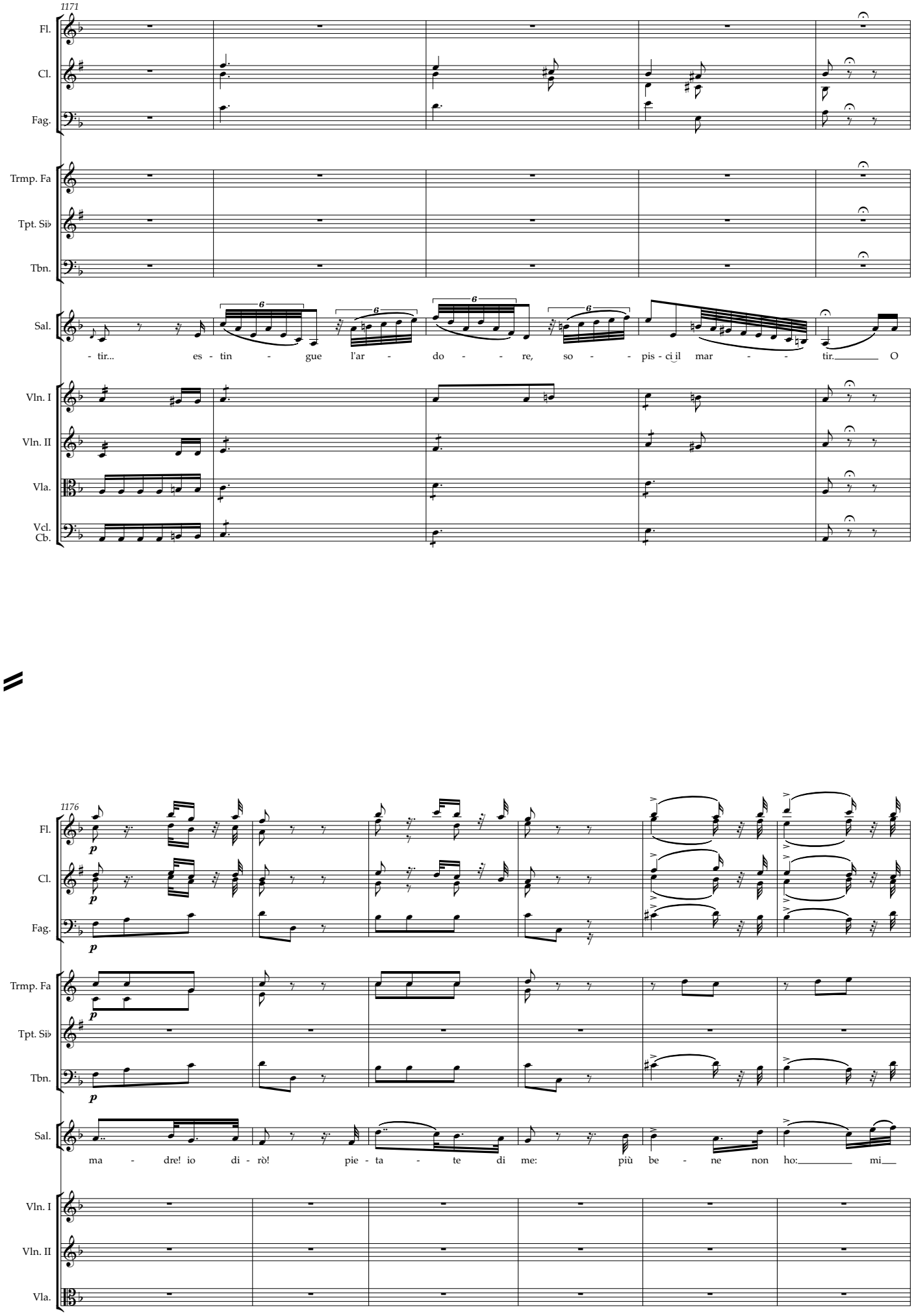

1096
solo
Cl.
Fag.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
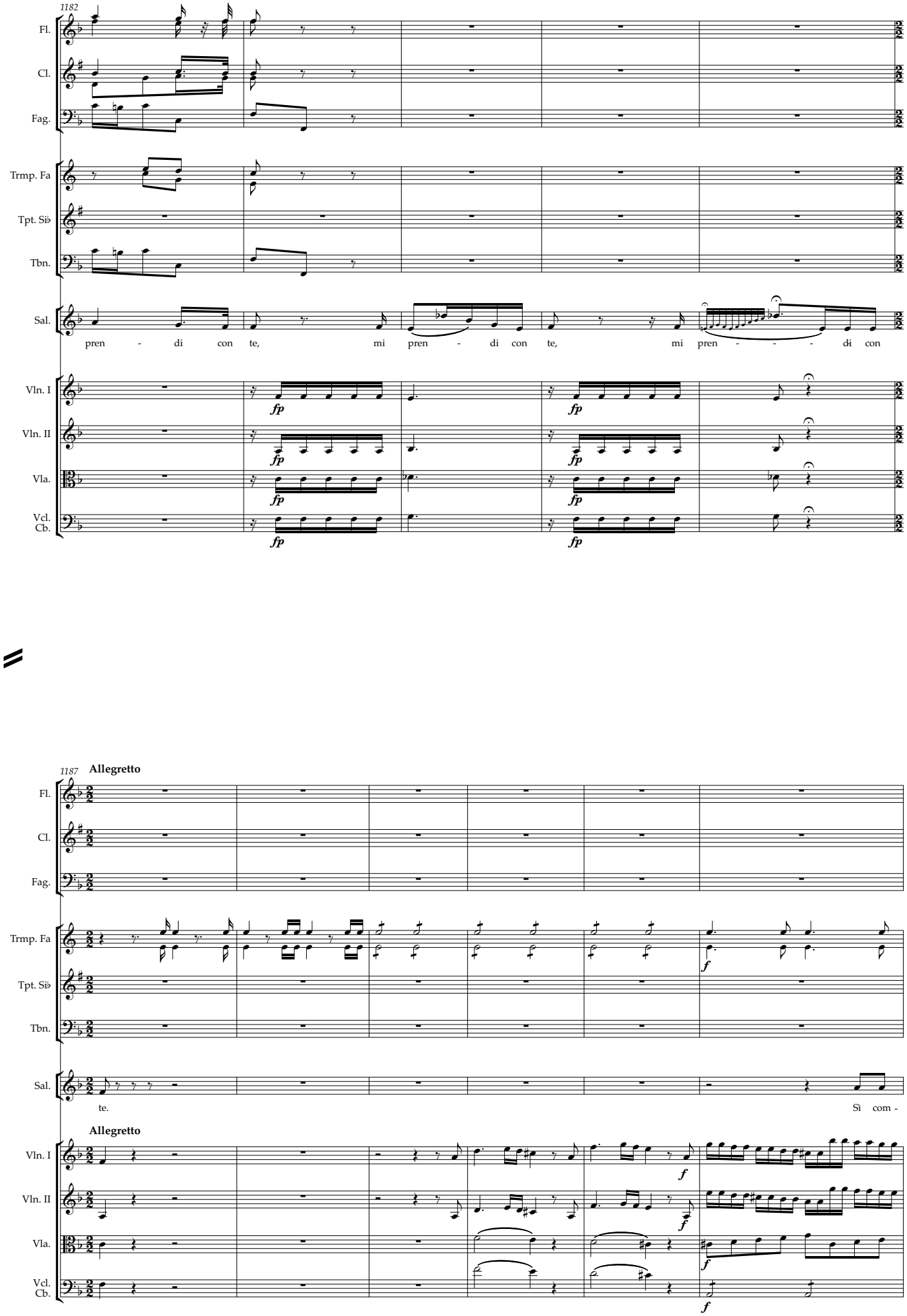

1102
tutti
Cl.
Fag.
Sal.
Le vi-di al fin... tu-to il mio cor si
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1108
scos-se del-la sua vo - ce il suo- no...
an cor mi sem-bra di sen-tir quell' am-ples-so, e quel sos
1113
pi - ro...
Fa - ran, Fa - ran
1118
Cie - lo! io de - li - ro!...
Mi - se - ra! pria che'i pos-sa, leg-ger sul mio sem-bian - te l'or-ri-bil fiam-ma che ho se-pol-ta in


1122
Sal.
se - no mi uc - ci - di o ciel... Mor - rò in - no - cen - te al - me - no.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1126
Dal mio pen - sier si scac - ci si tor-men-to - sa i - de - a
1130
tutti
Cl.
Fag.
com - pia-si il ser - to che al-la ma-ter - na tom - ba og-ni
1135
Segue cavatina
gior-no io sol pen-so e su quel sas-so hu-mil-men - te pros - tra - ta. Pian-ge - rò... pre-ghe - rò... l'om-bra a-do - ra - ta.
dolce
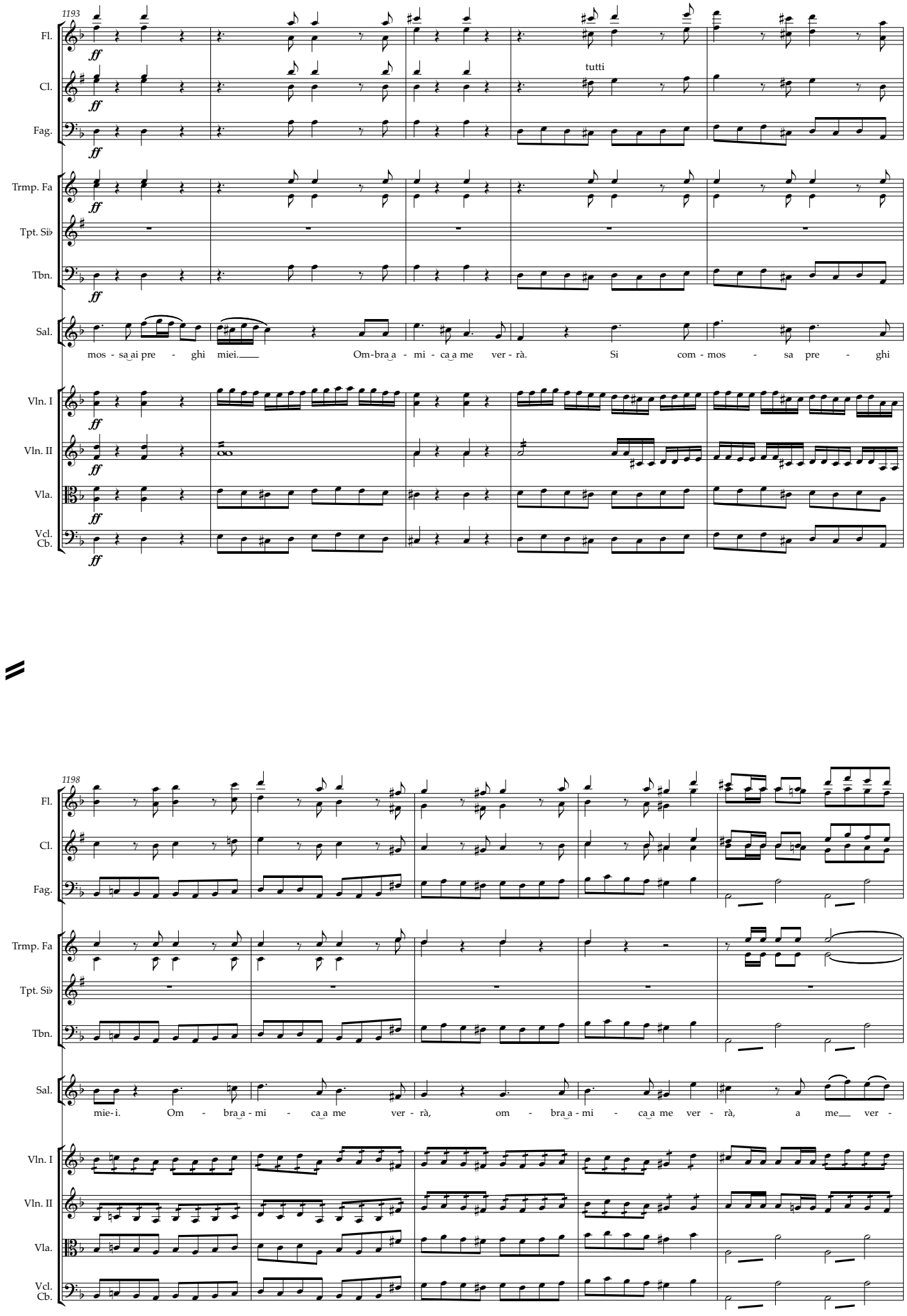

Andantino
1141
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
dolce
O
Andantino
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1150
p
ma - dre! io di - rò! pie - ta - te di me: più be - ne non ho: mi pren - di con te,
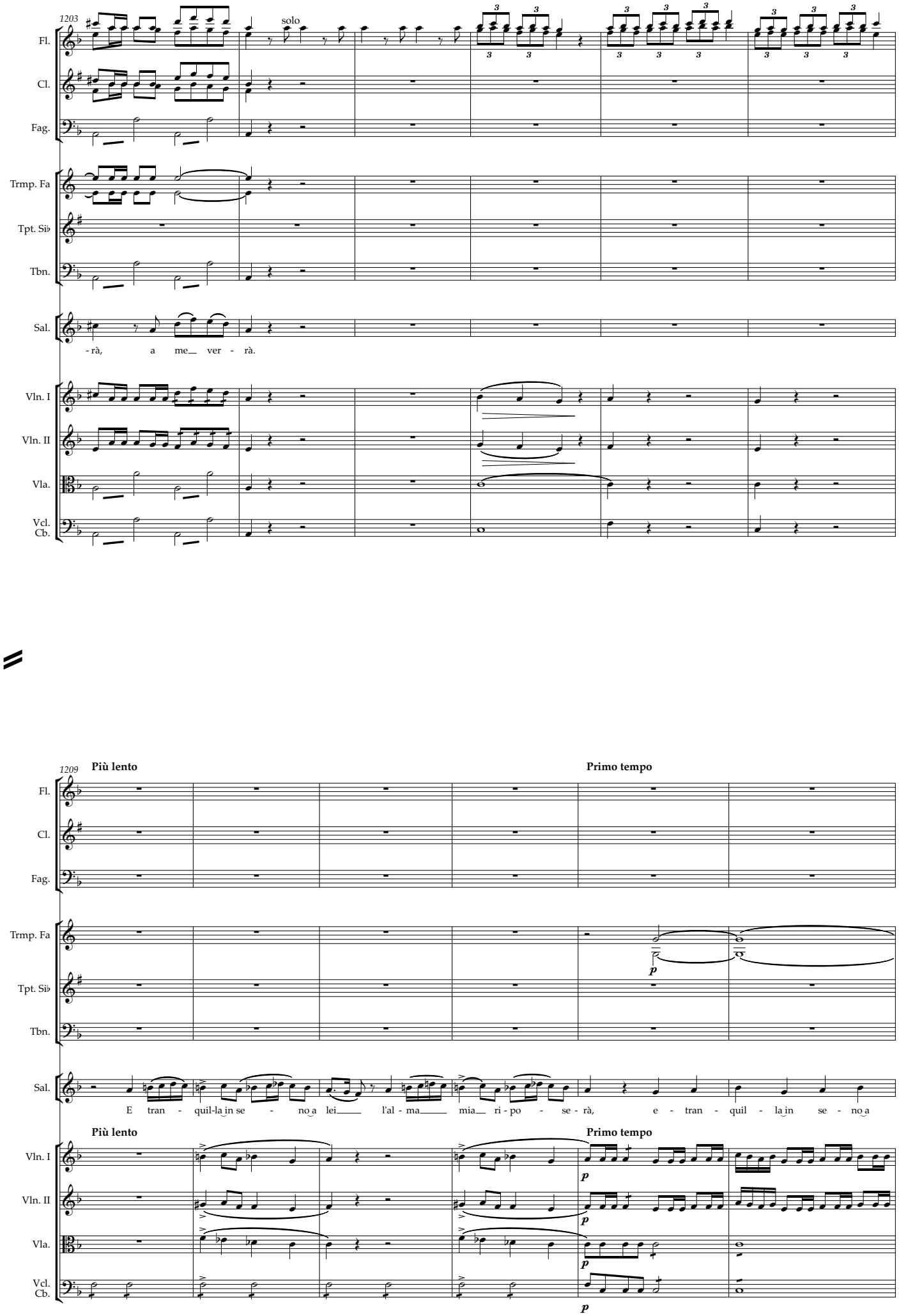

1158
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
tu so - la__ d`un cor,____ che ve - di__ sof - frir;____ es - tin - - gue_ l'ar -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
p
1165
dor, so - pis - ci il_ mar - tir... es - tin - gui l'ar - - dor, so - pis-ci il mar -
6
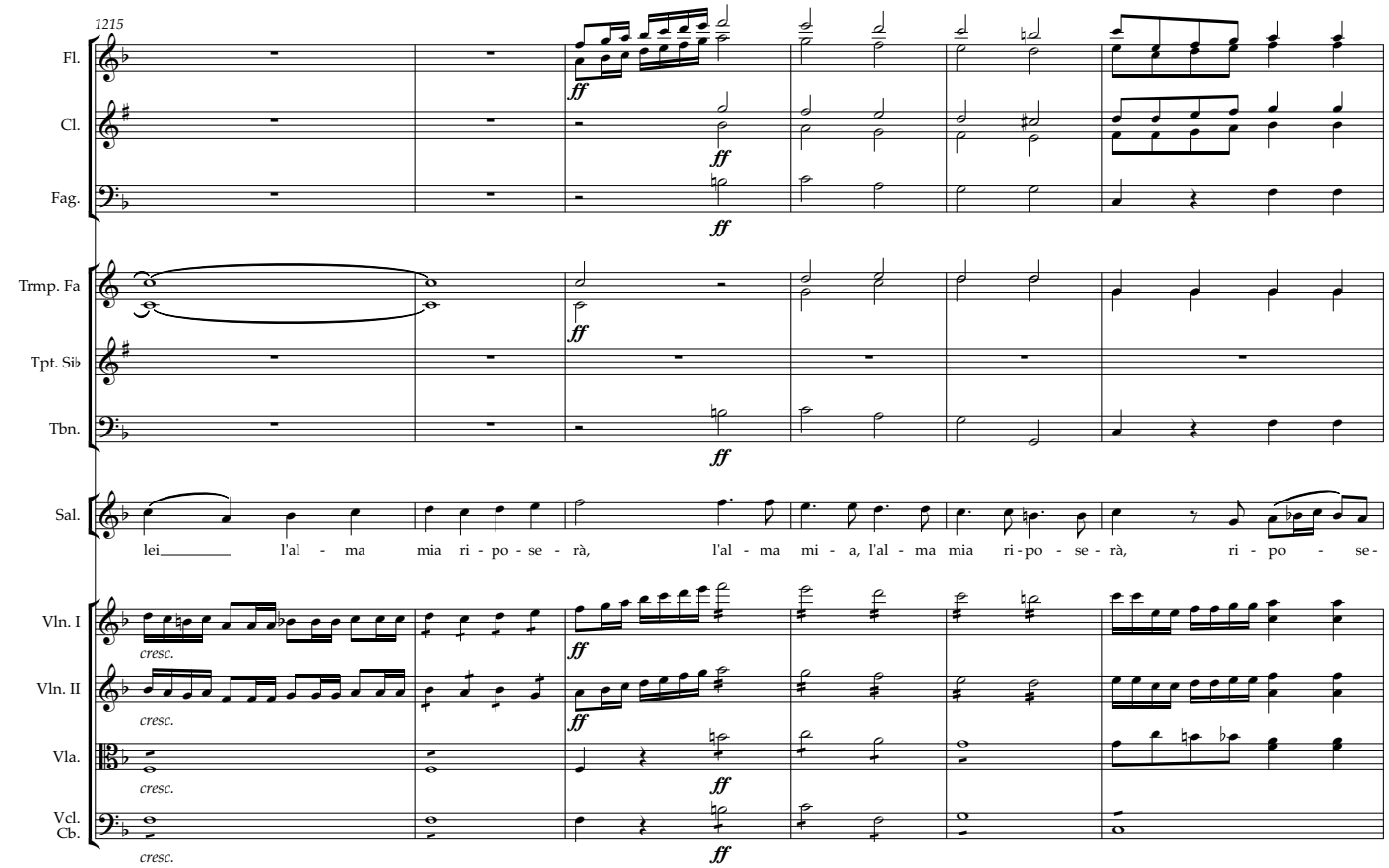

1171
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
- tir... es - tin - gue l'ar - do - - re, so - - pis - ci il mar - - tir. O
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1176
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
ma - dre! io di - rò! pie - ta - te di me: più be - ne non ho: mi
Vln. I
Vln. II
Vla.
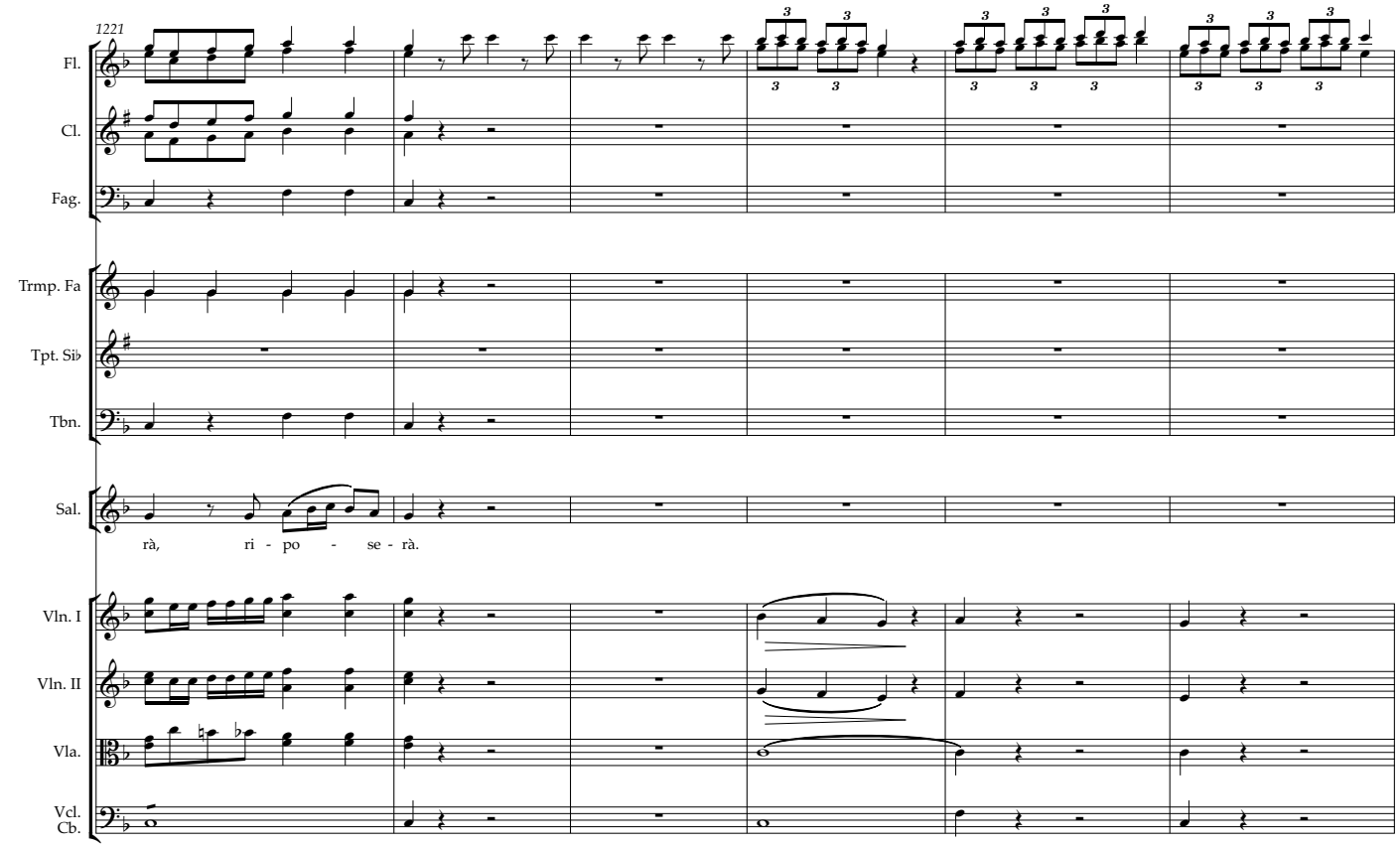

1182
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
pren - di con te, mi pren - di con te, mi pren - - - di con
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
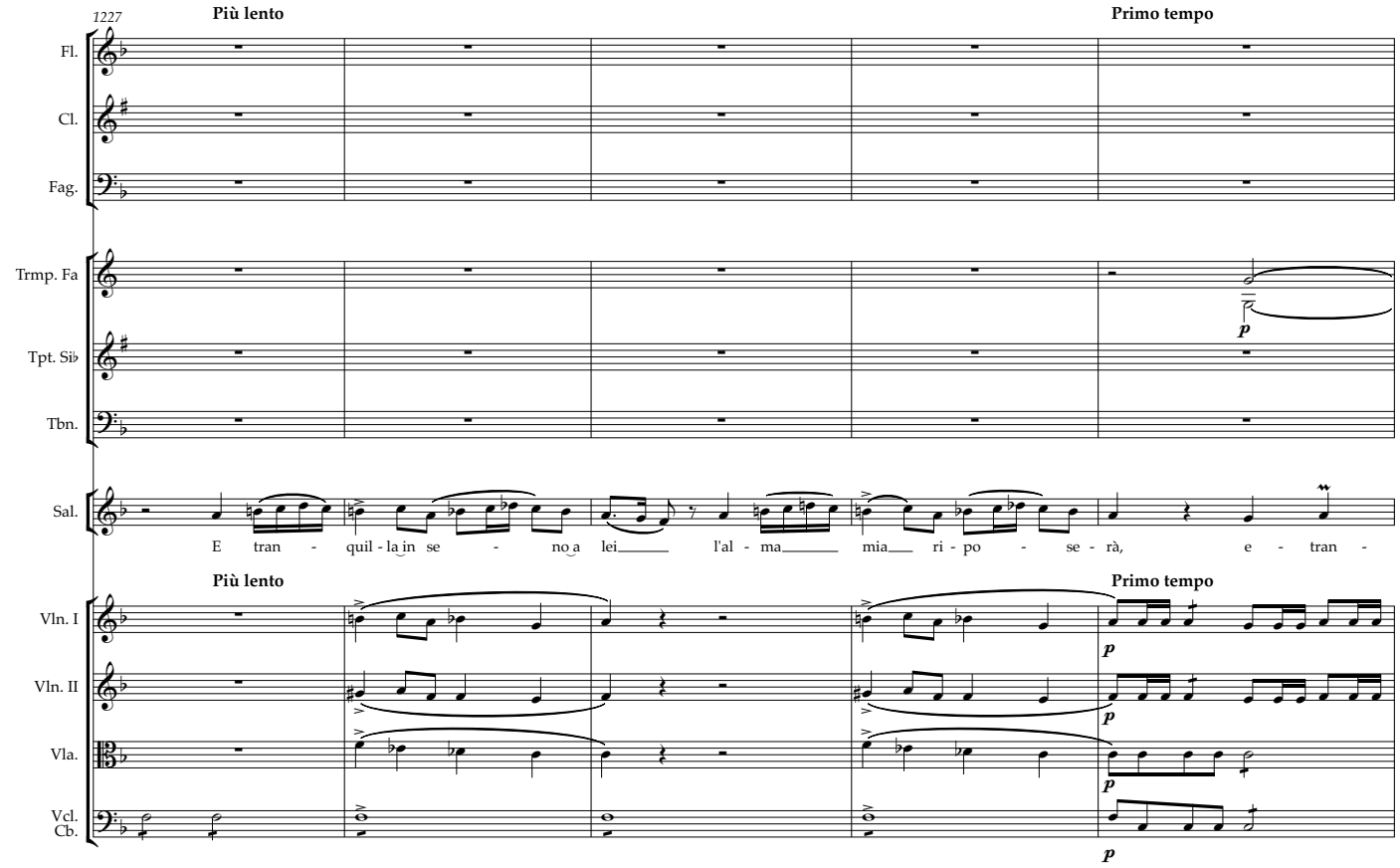
1187
Allegretto
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
te.
Sì com -
Allegretto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
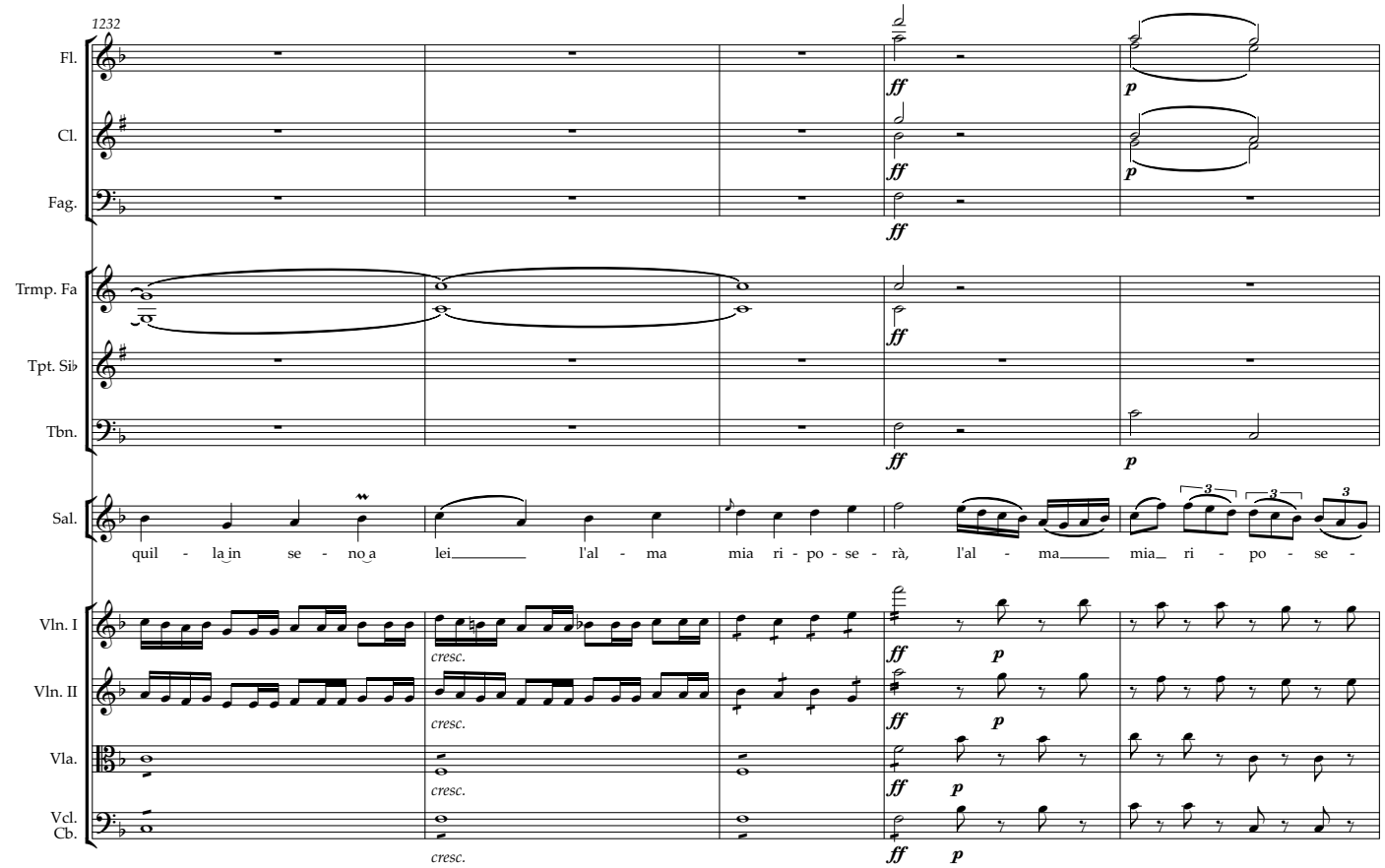

1193
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
tutti
mos - sa ai pre - ghi miei. Om-bra a - mi - ca a me ver - rà. Si com - mos - sa pre - ghi
1198
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
mie-i. Om - bra a - mi - ca a me ver - rà, om - bra a - mi - ca a me ver - rà, a me ver -
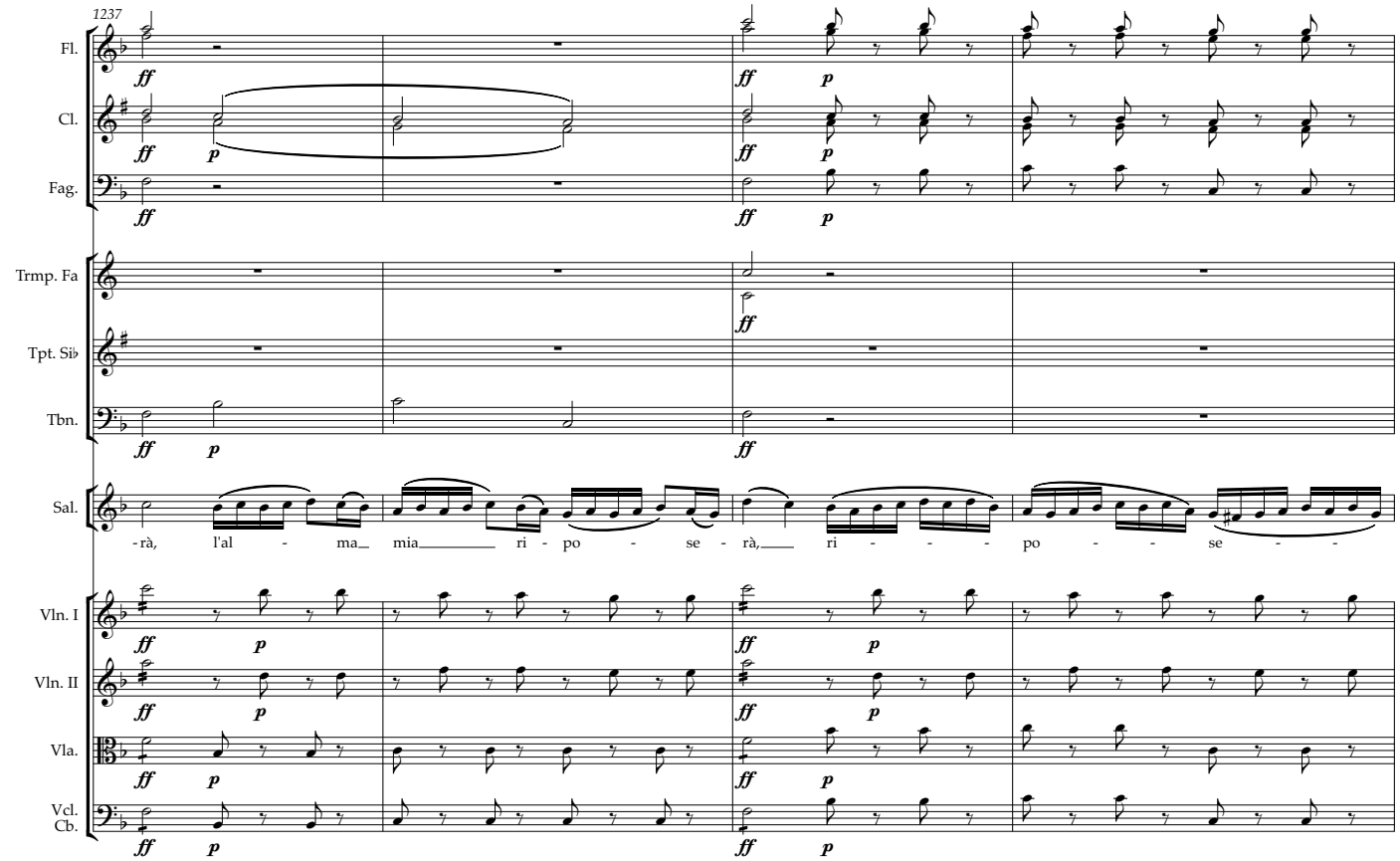

1203
solo
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
-rà, a me ver - rà.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1209
Più lento
Primo tempo
E tran - quil-la in se - no a lei l'al - ma mia ri - po - se - rà, e - tran - quil - la in se - no a
p
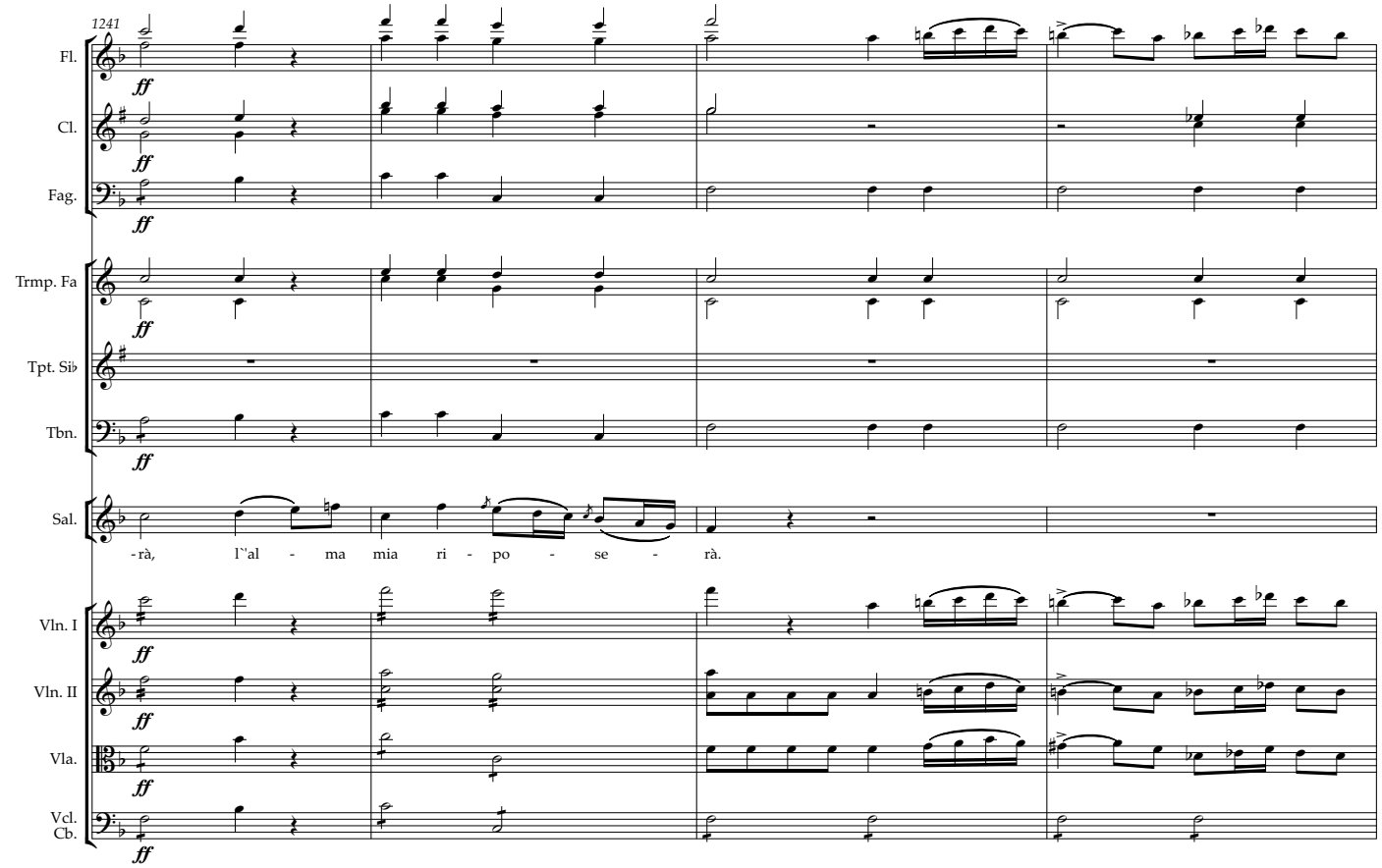

1215
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
lei l'al - ma mia ri - po - se - rà, l'al - ma mi - a, l'al - ma mia ri - po - se - rà, ri - po - se -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
cresc.
ff
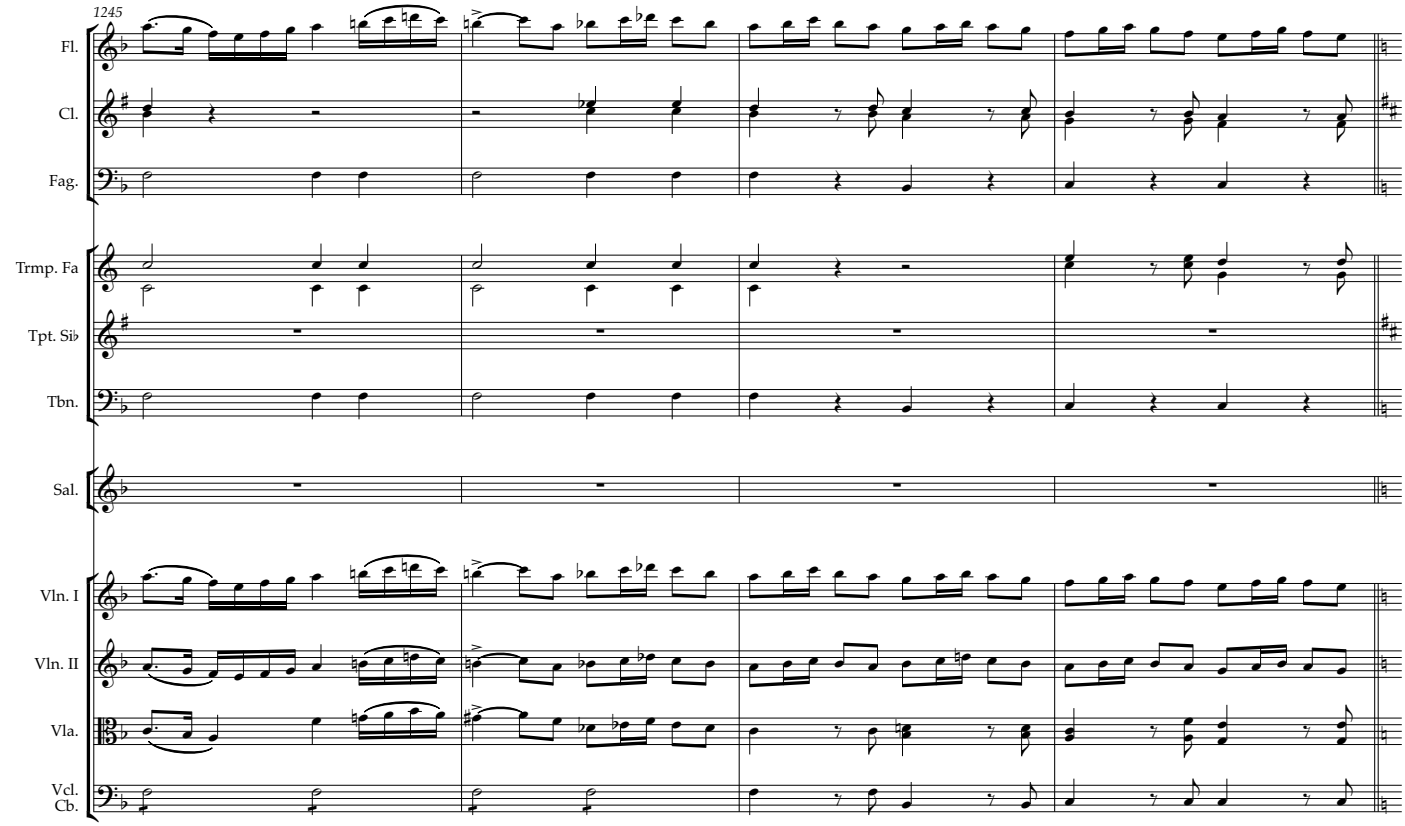

1221
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
rà, ri - po - se - rà.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


1227
Più lento
Primo tempo
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
E tran - quil - la in se - no a lei l'al - ma mia ri - po - se - rà, e - tran -
Più lento
Primo tempo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
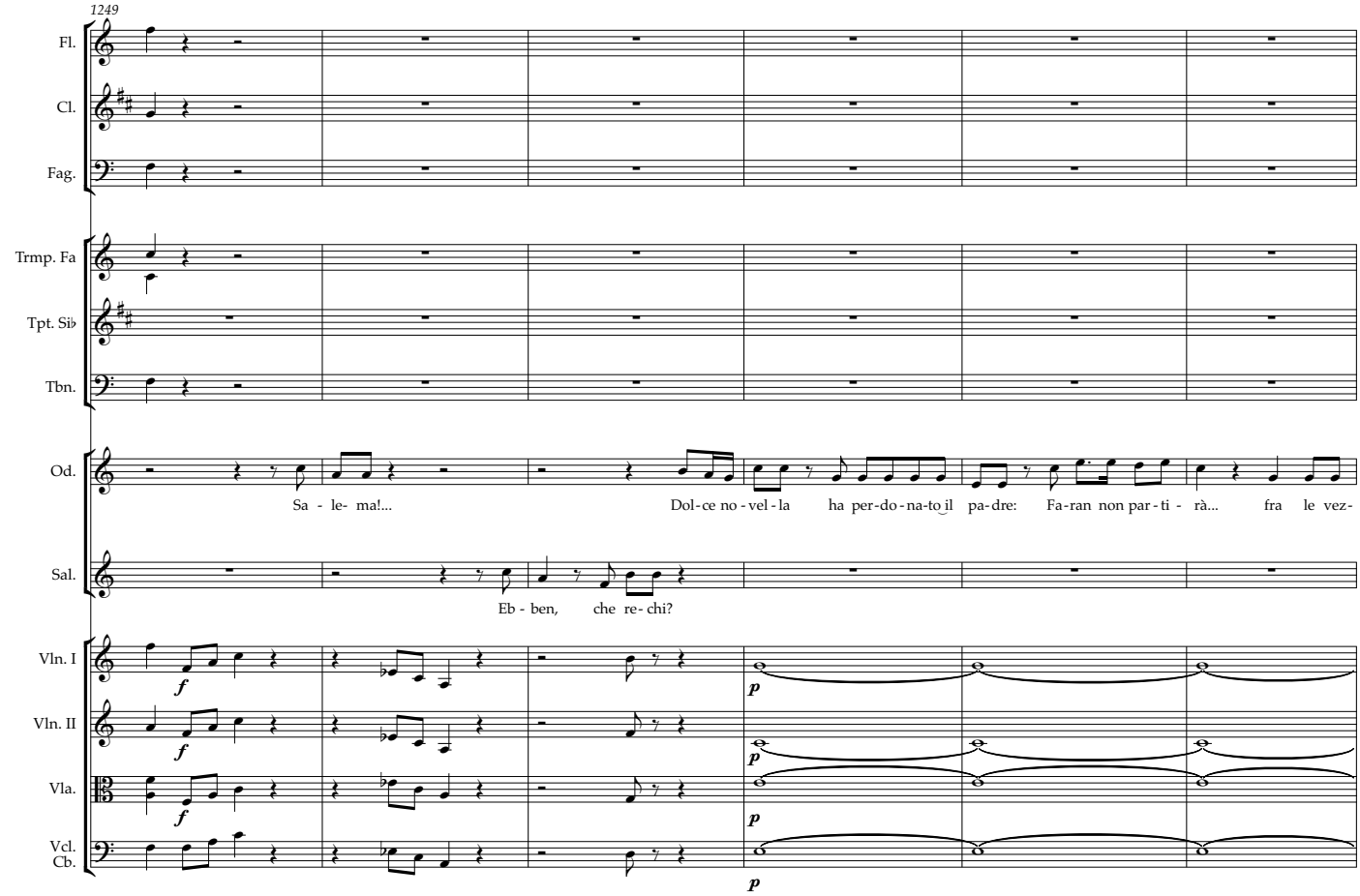

1232
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
quil - la in se - no a lei l'al - ma mia ri - po - se - rà, l'al - ma mia ri - po - se -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
cresc.
ff
p
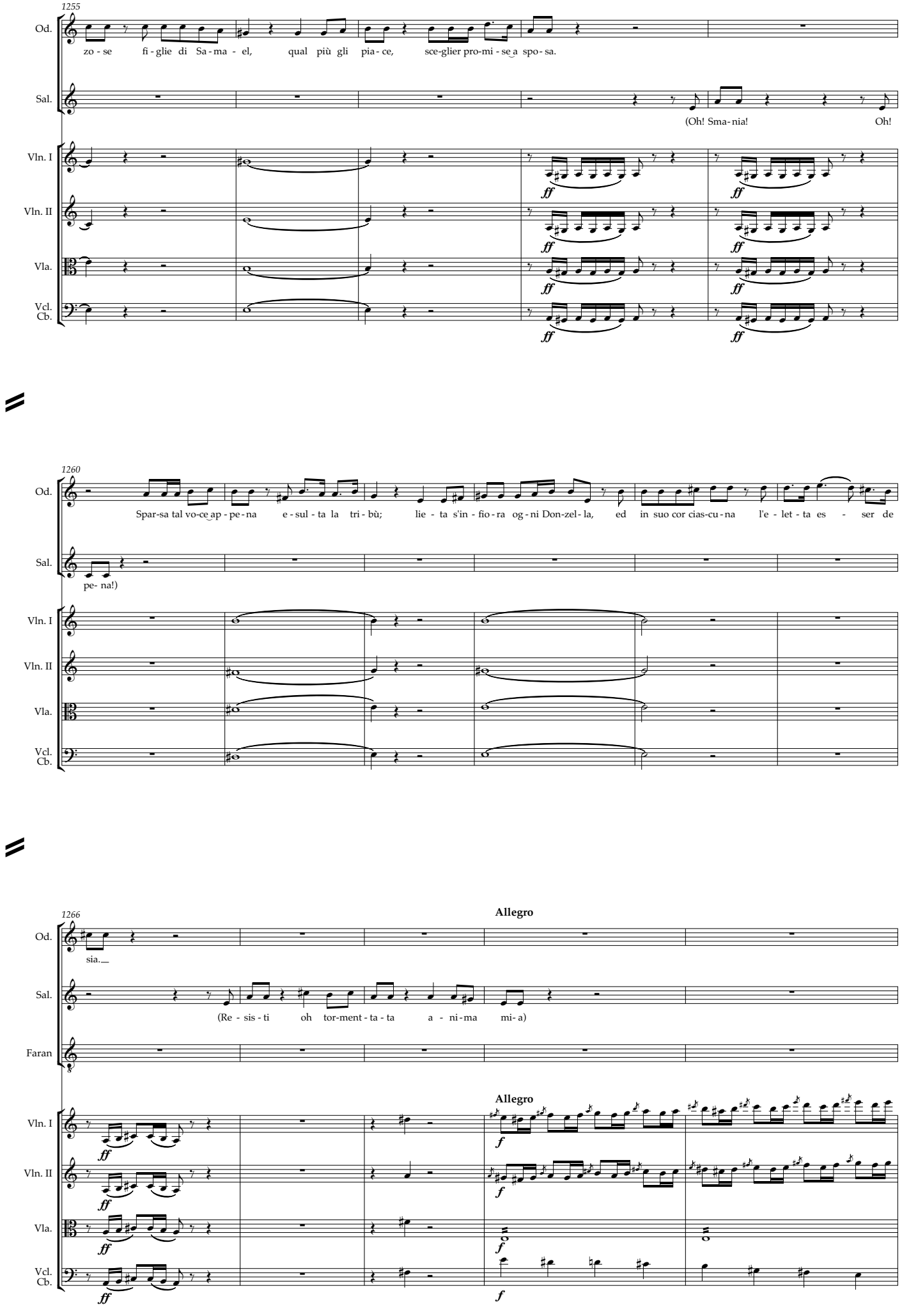

1237
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
-rà, l'al - ma_ mia_____ ri - po - se - rà,____ ri - - - - po - - - se - -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
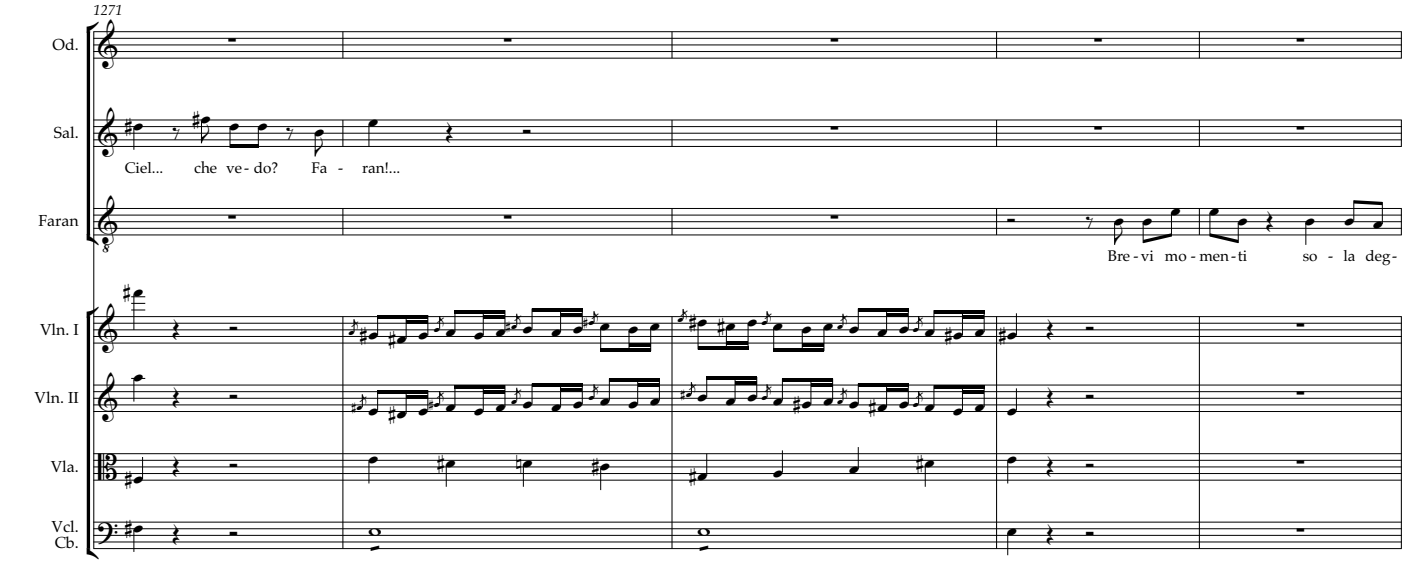

1241
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
-rà, l''al - ma mia ri - po - se - rà.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
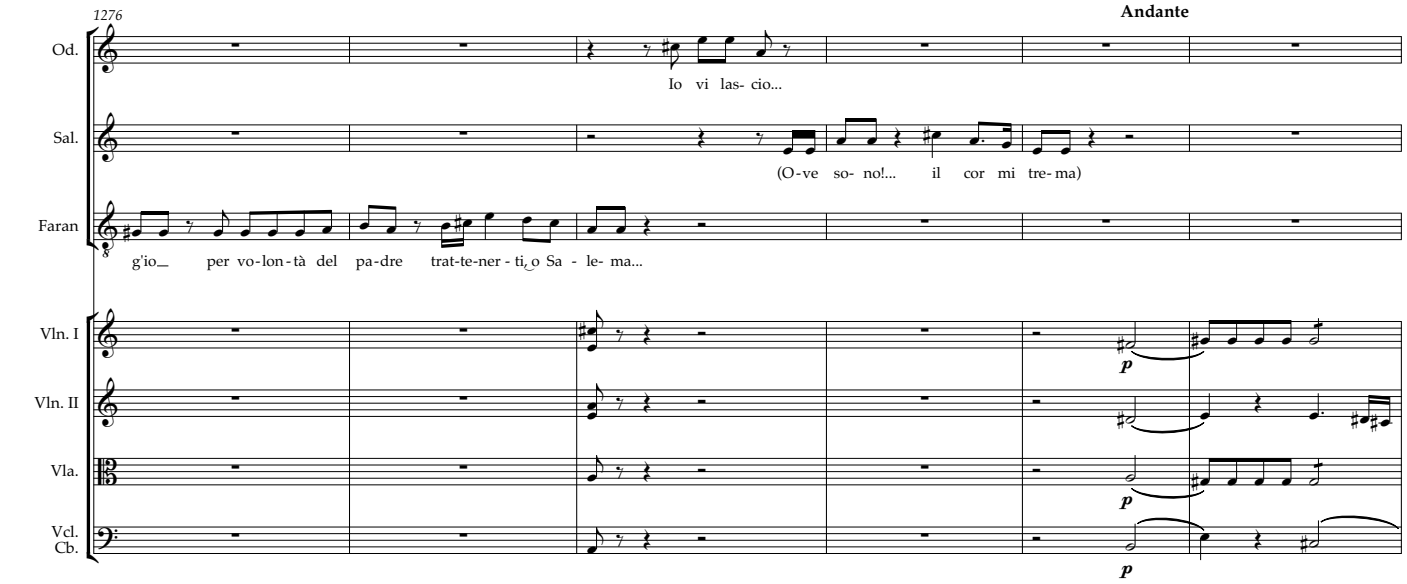


Rectº Scena VIII
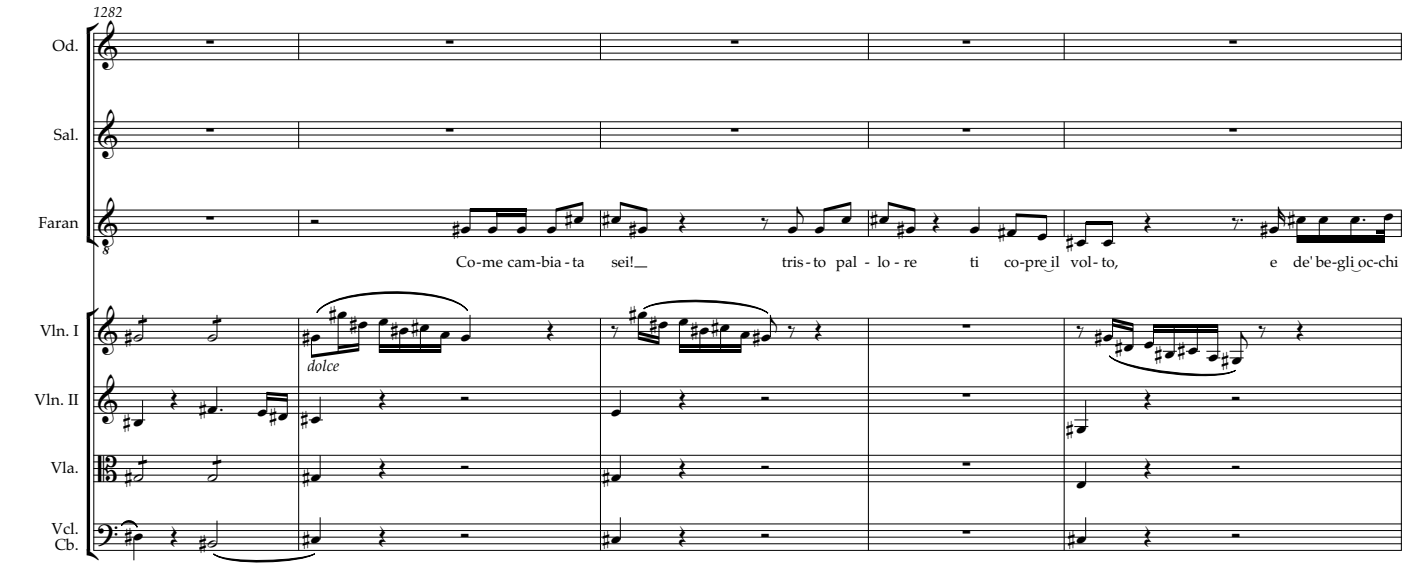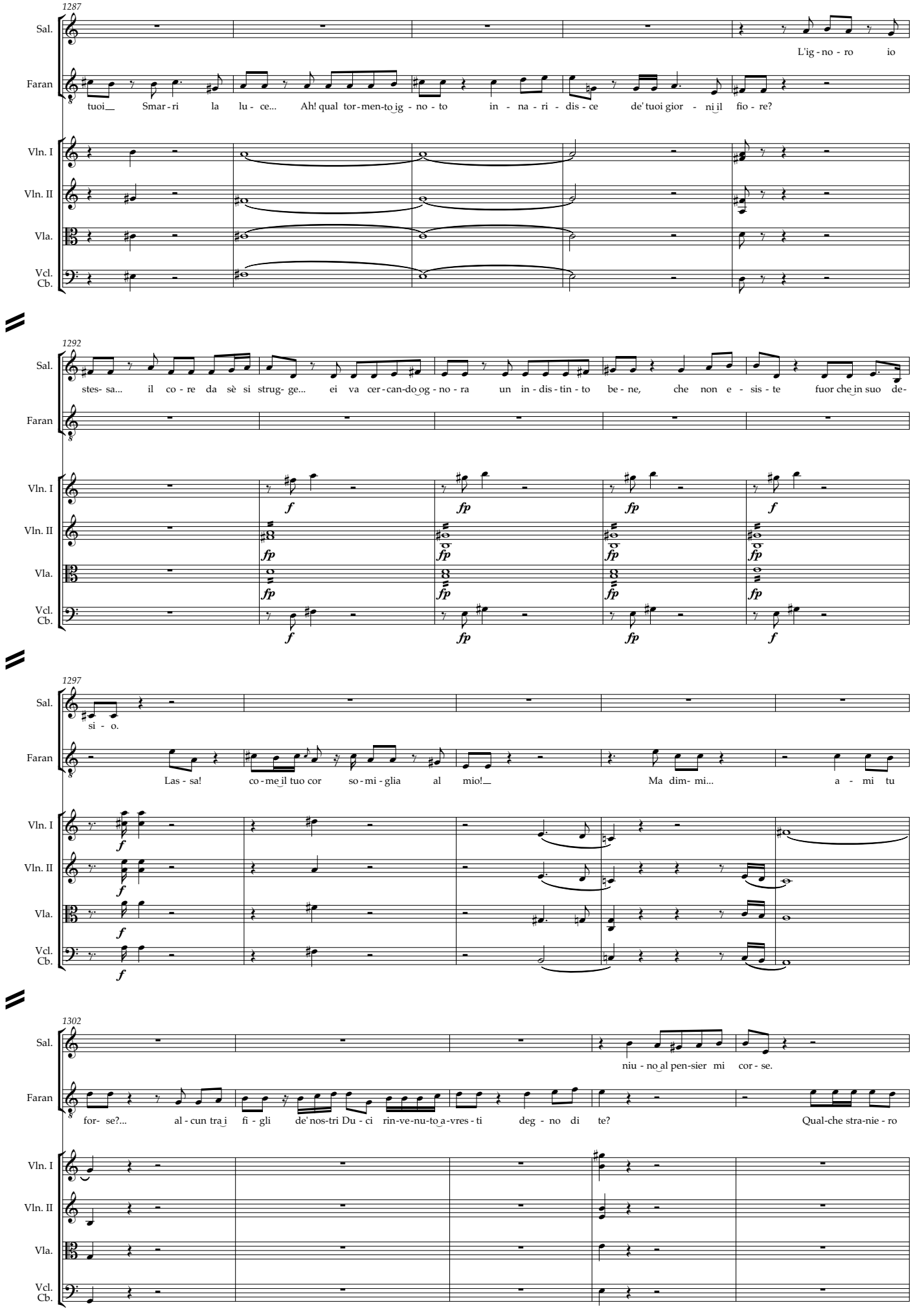



1255
Od.
zo - se fi - glie di Sa - ma - el, qual più gli pia - ce, sce-glier pro-mi - se_a spo - sa.
Sal.
(Oh! Sma - nia! Oh!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
1260
Od.
Spar-sa tal vo-ce_ap - pe - na e - sul - ta la tri - bù; lie - ta s'in - fio - ra og - ni Don-zel - la, ed in suo cor cias-cu - na l'e - let - ta es - ser de
Sal.
pe- na!)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1266
Allegro
Od.
sia.
Sal.
(Re - sis - ti oh tor-ment - ta - ta a - ni - ma mi - a)
Faran
Allegro
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
f
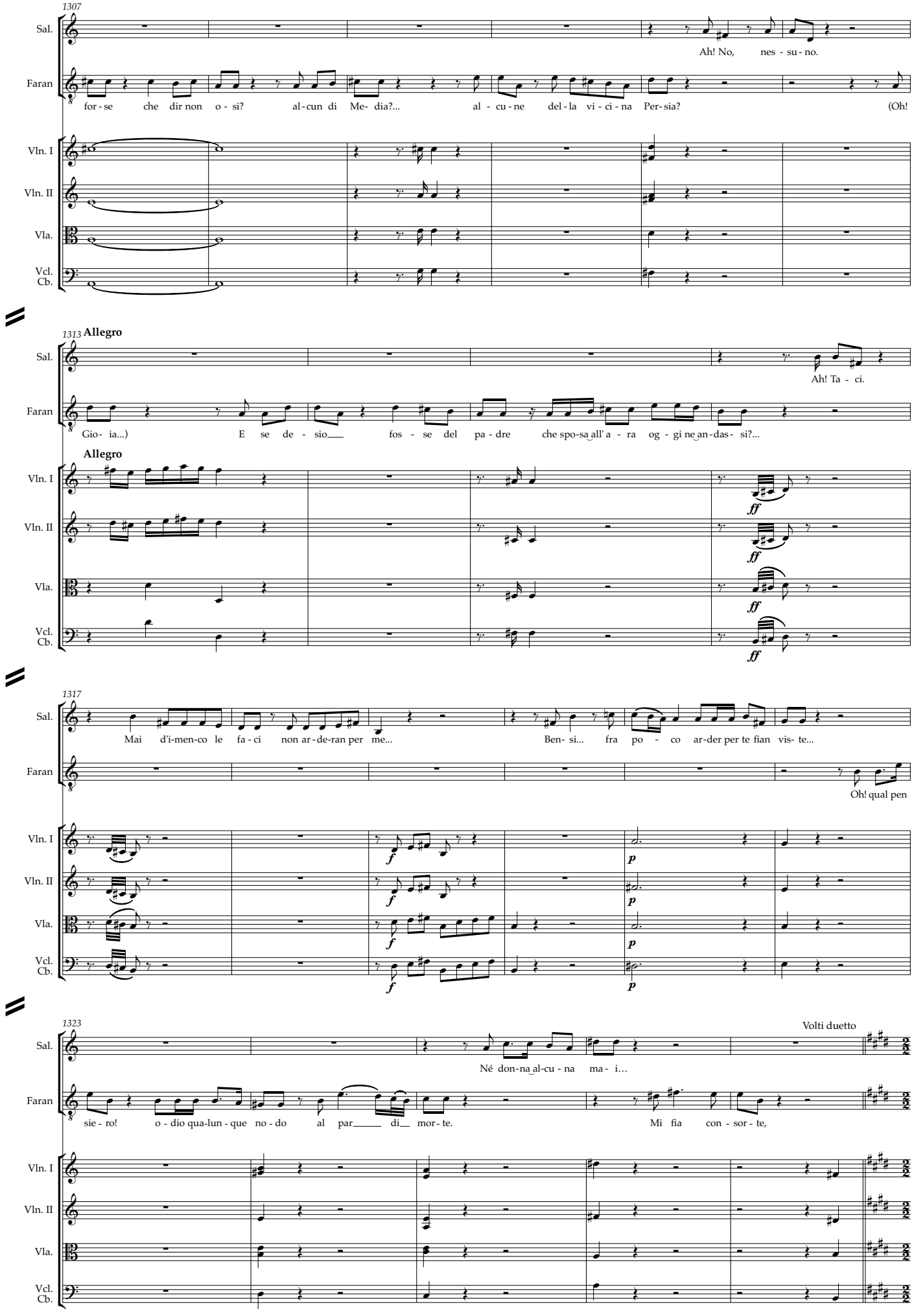

1271
Od.
Sal.
Ciel... che ve - do? Fa - ran!...
Faran
Bre - vi mo - men - ti so - la deg-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


1276
Andante
Od.
Io vi las- cio...
Sal.
(O - ve so- no!... il cor mi tre- ma)
Faran
g'io per vo-lon-tà del pa-dre trat-te-ner - ti o Sa - le- ma...
Vln. I
p
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
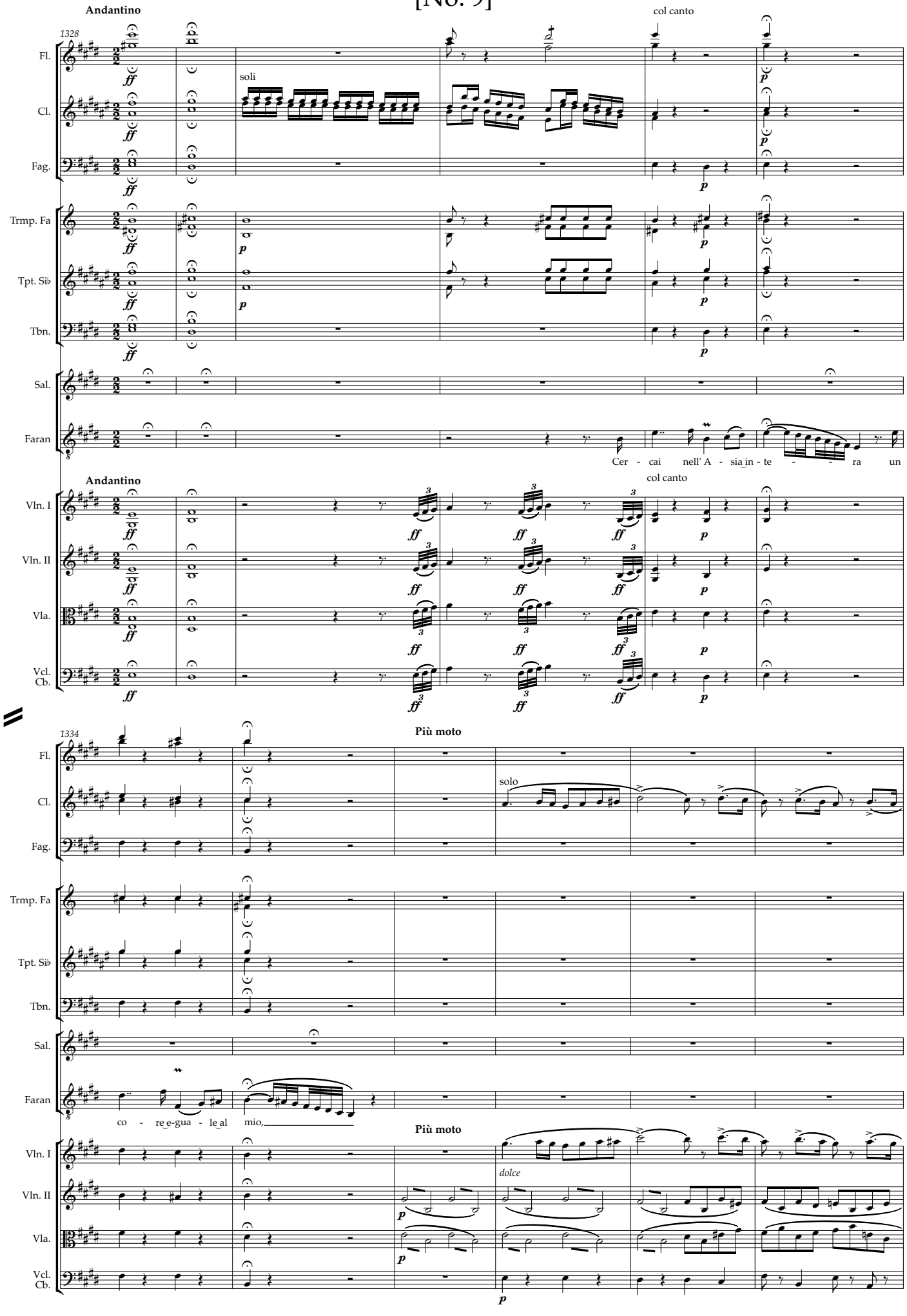
[Scena IX]
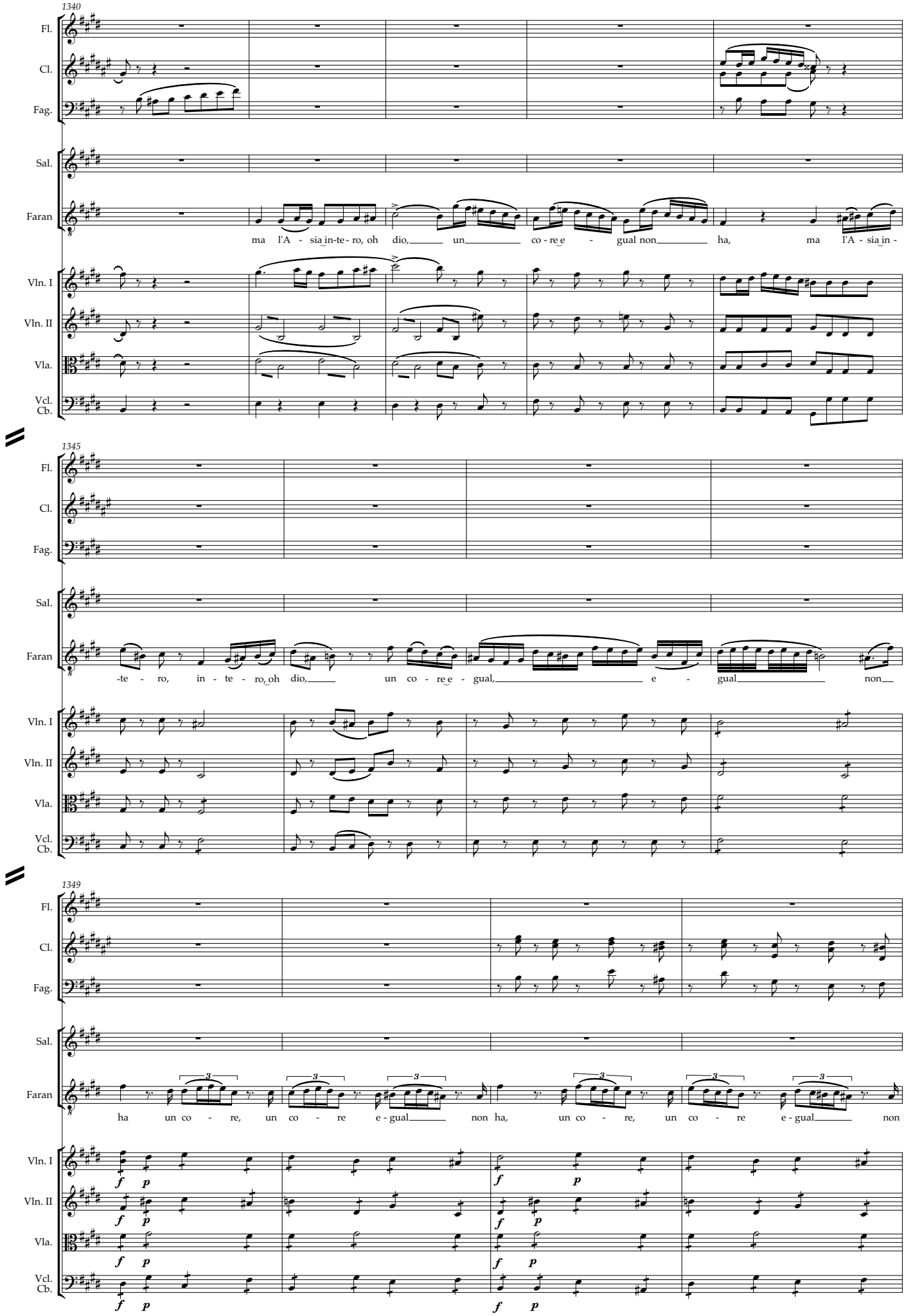

1282
Od.
Sal.
Faran
Co-me cam-bia-ta sei! tris-to pal - lo - re ti co-pre il vol - to, e de' be-gli oc-chi
Vln. I
dolce
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
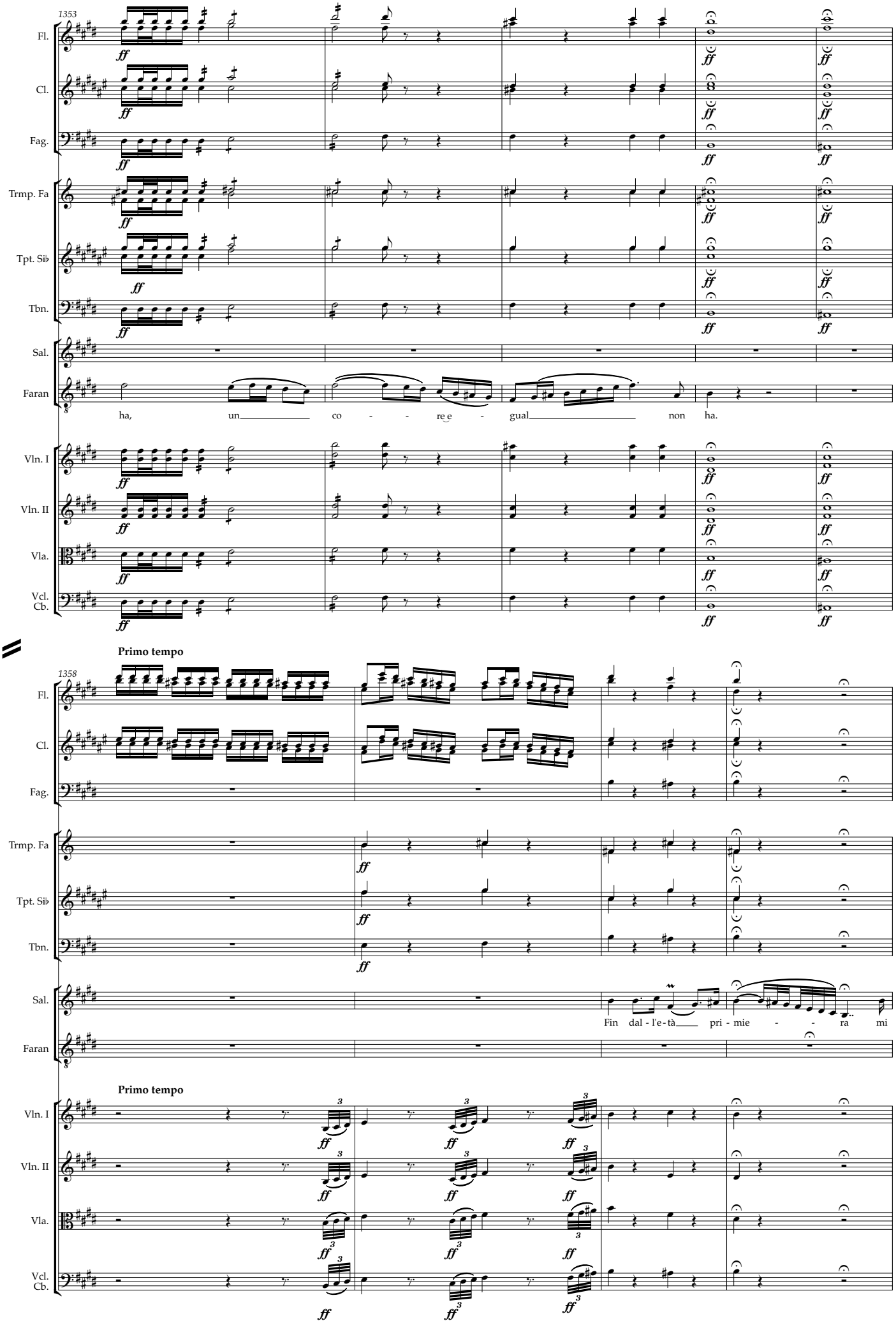

1287
Sal.
L'ig - no - ro io
Faran
tuoi Smar - ri la lu - ce... Ah! qual tor - men - to ig - no - to in - na - ri - dis - ce de' tuoi gior - ni il fio - re?
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1292
Sal.
stes- sa... il co - re da sè si strug- ge... ei va cer - can - do og - no - ra un in - dis - tin - to be - ne, che non e - sis - te fuor che in suo de-
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
fp
1297
Sal.
si - o.
Faran
Las - sa! co - me il tuo cor so - mi - glia al mio! Ma dim- mi... a - mi tu
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1302
Sal.
niu - no al pen-sier mi cor - se.
Faran
for- se?... al - cun tra i fi - gli de' nos-tri Du - ci rin-ve-nu-to a-vres - ti deg - no di te? Qual-che stra-nie - ro
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
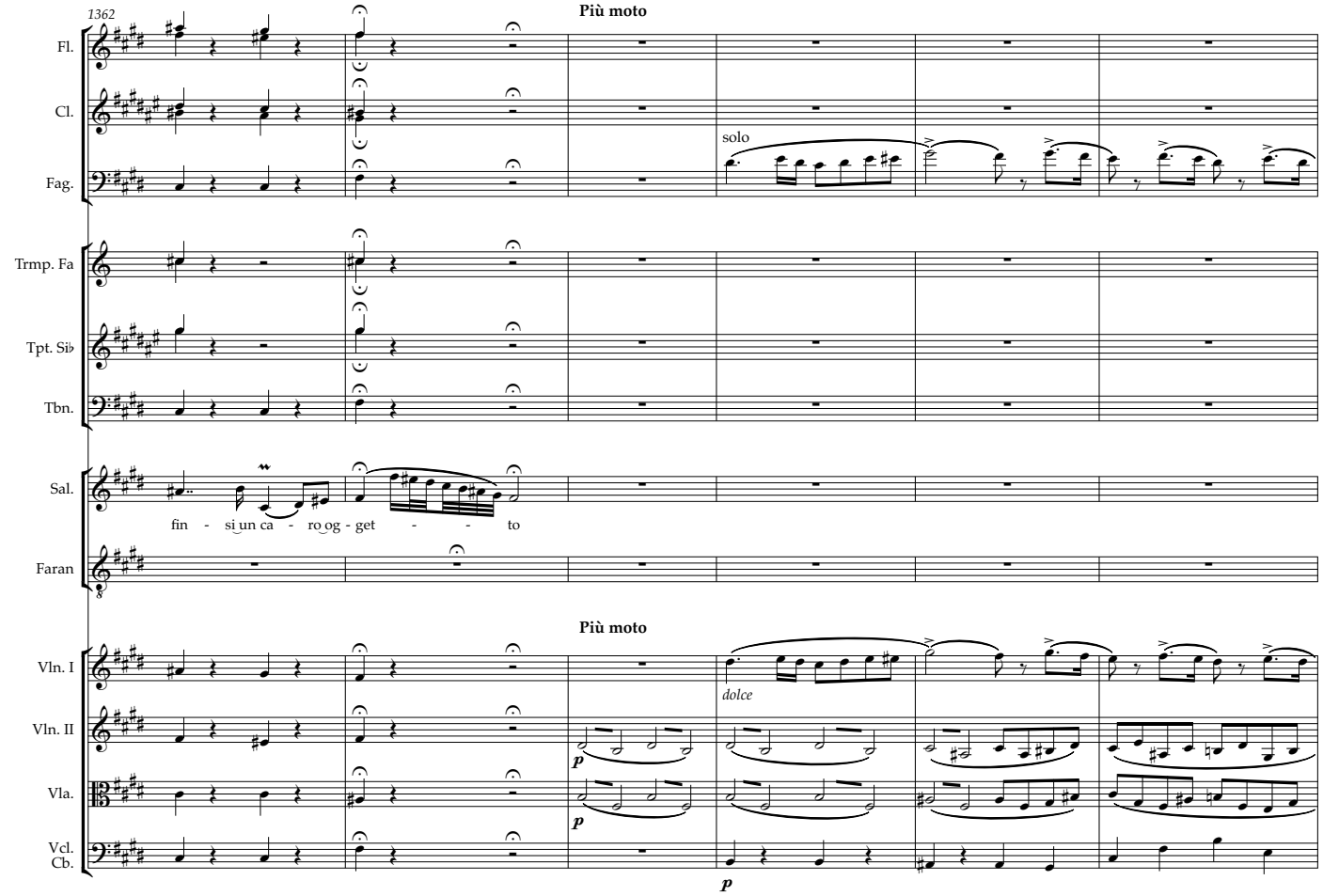

1307
Sal.
Ah! No, nes - su - no.
Faran
for - se che dir non o - si? al - cun di Me- dia?... al - cu - ne del - la vi - ci - na Per - sia? (Oh!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1313 Allegro
Sal.
Ah! Ta - ci.
Faran
Gio- ia...) E se de - sio fos - se del pa - dre che spo-sa all' a - ra og - gi ne an-das- si?...
Allegro
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
1317
Sal.
Mai d'i-men-co le fa - ci non ar - de-ran per me... Ben- si... fra po - co ar-der per te fian vis- te...
Faran
Oh! qual pen
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
p
1323
Volti duetto
Sal.
Né don-na al-cu - na ma - i…
Faran
sie - ro! o - dio qua-lun - que no - do al par di mor - te. Mi fia con - sor - te,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
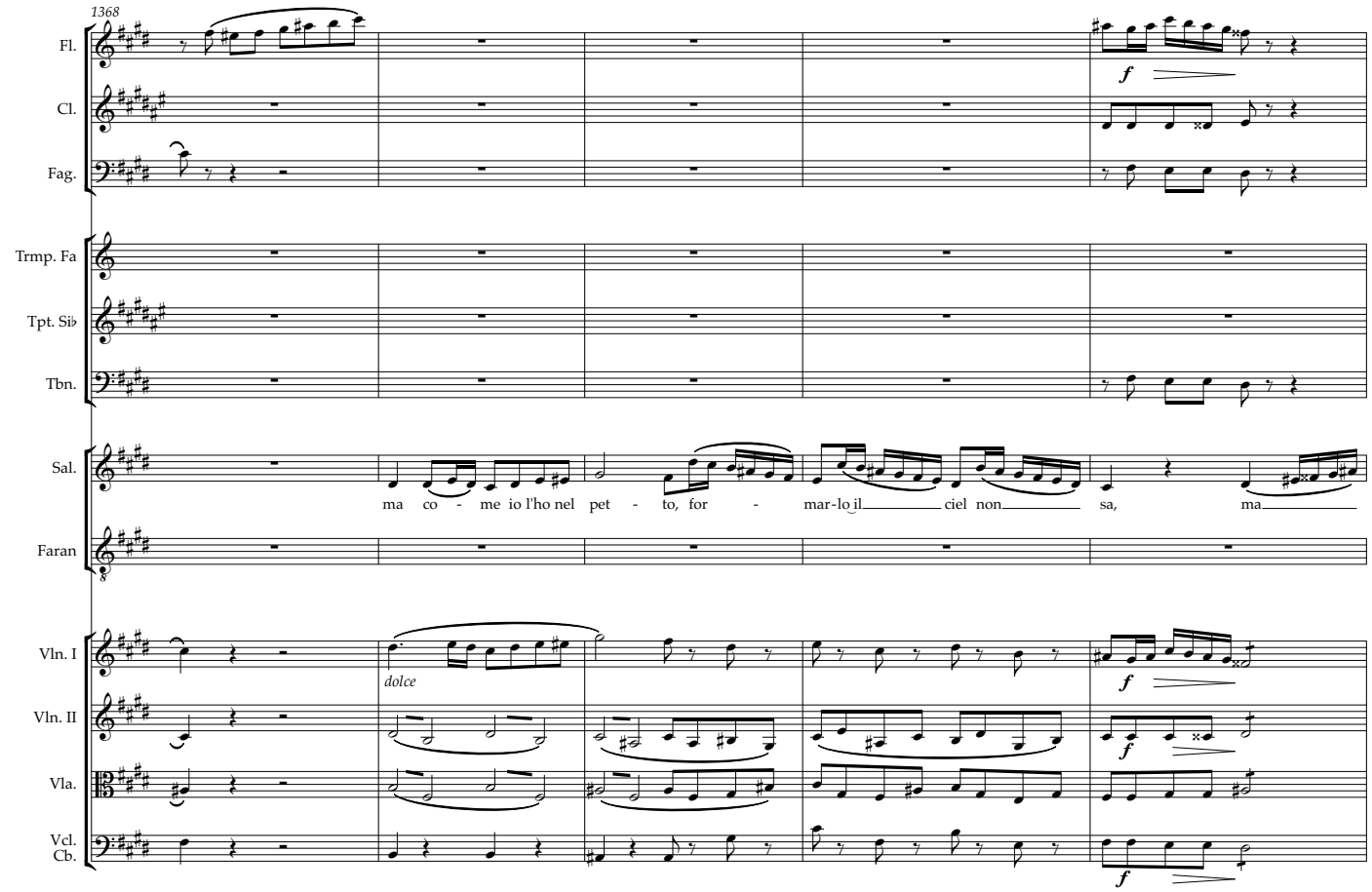
Duetto
[No. 9]
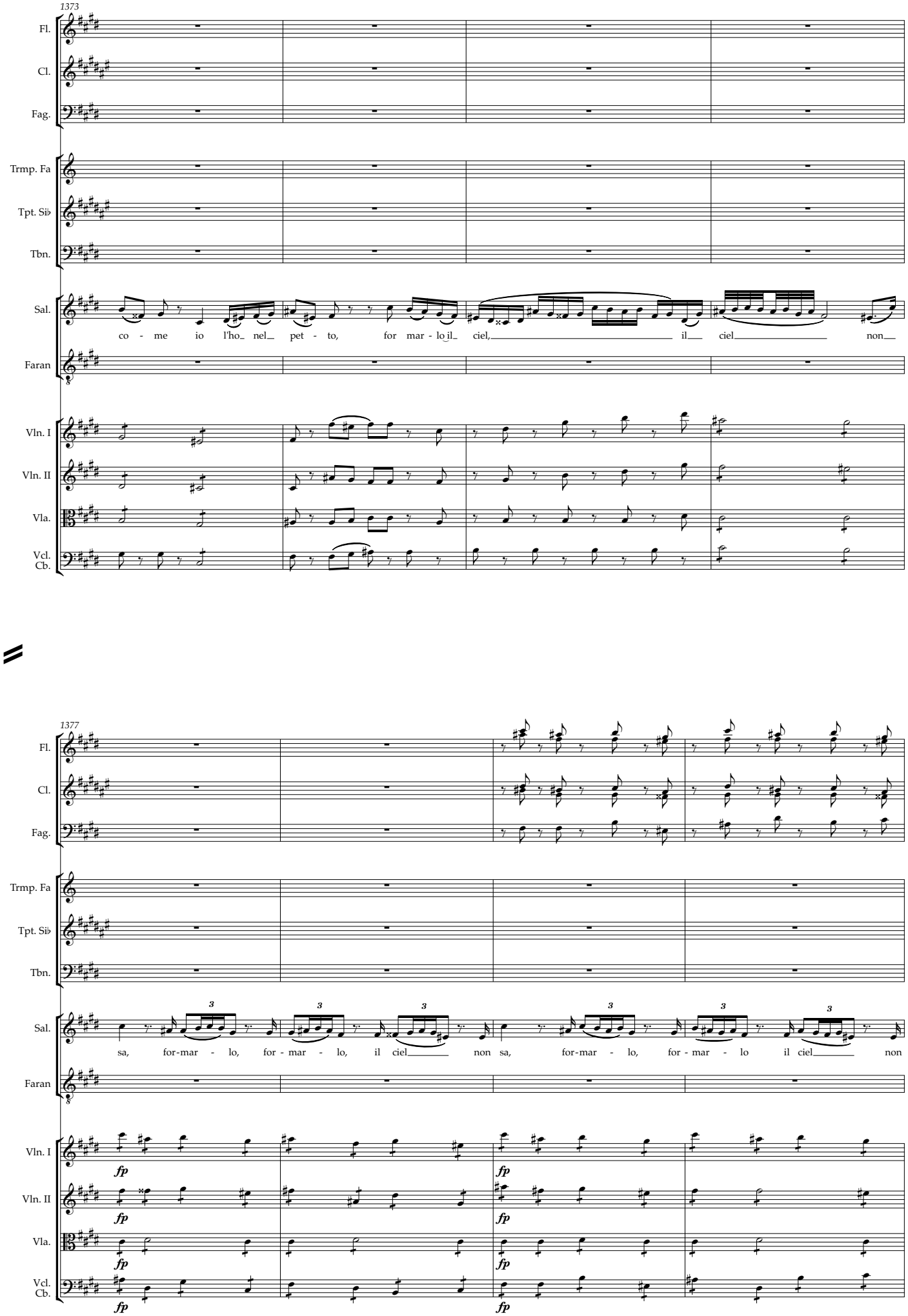

Andantino
1328
Fl.
Cl.
Fag.
soli
col canto
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Sal.
Faran
Cer - cai nell' A - sia in - te - - - ra un
Andantino
col canto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1334
Più moto
solo
co - re e-gua - le al mio,
Più moto
dolce
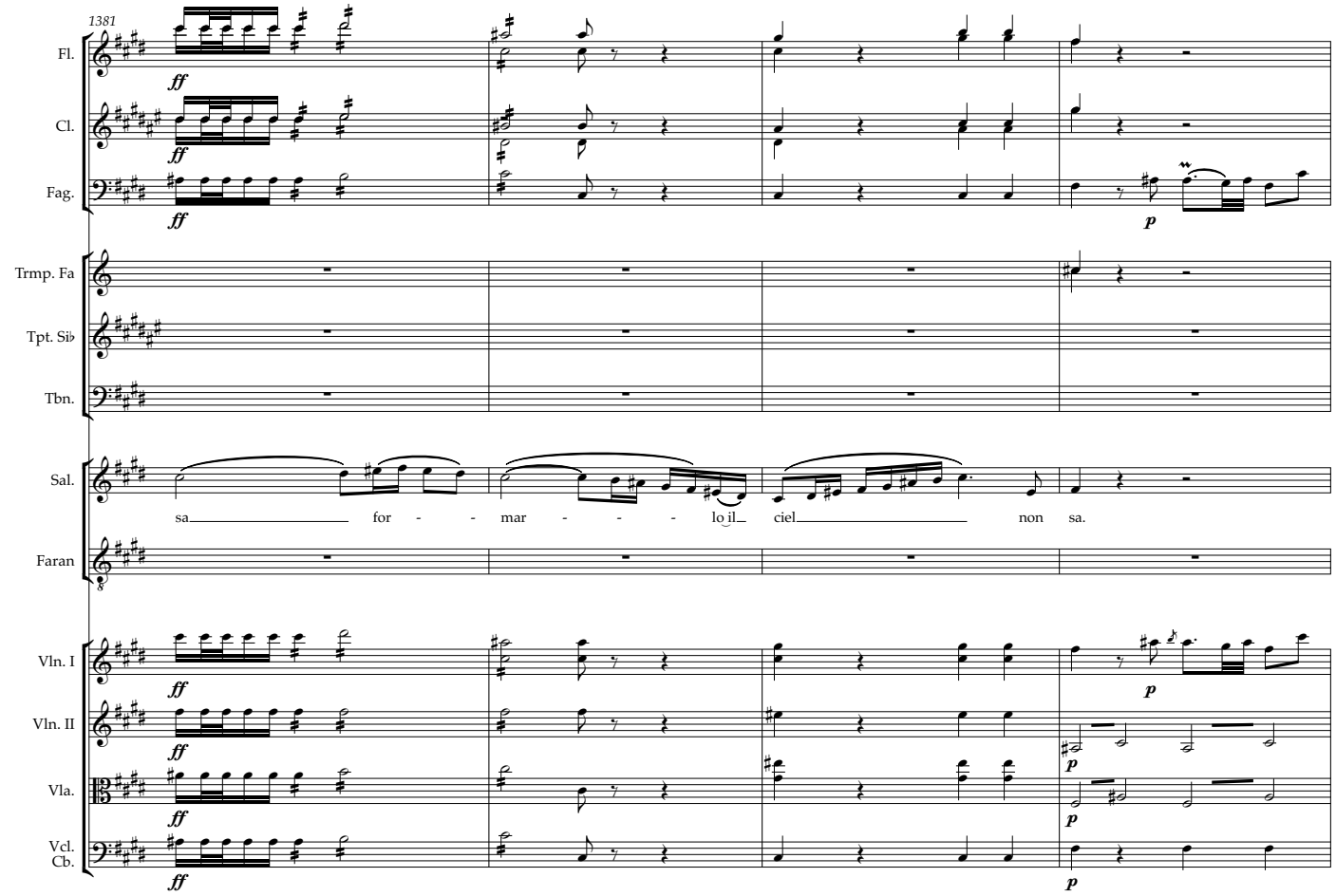

1340
Fl.
Cl.
Fag.
Sal.
Faran
ma l'A - sia in-te - ro, oh dio, un co - re e - gual non ha, ma l'A - sia in -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1345
-te - ro, in - te - ro, oh dio, un co - re e - gual, e - gual non
1349
ha un co - re, un co - re e - gual non ha, un co - re, un co - re e - gual non
f
p
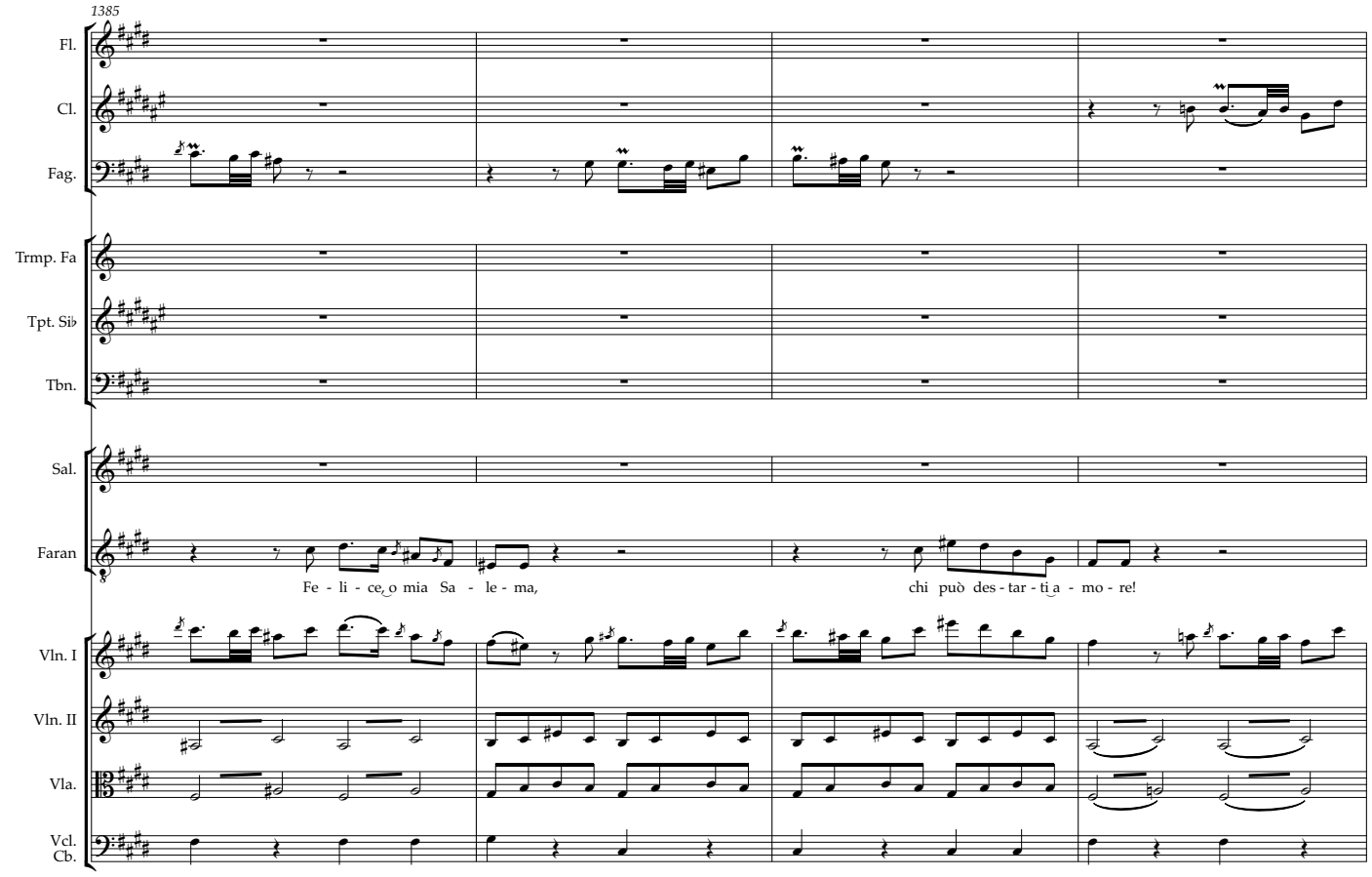

1353
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Faran
ha, un co - re e - gual non ha.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Primo tempo
1358
Fin dal - l'e - tà pri - mie - ra mi
Primo tempo
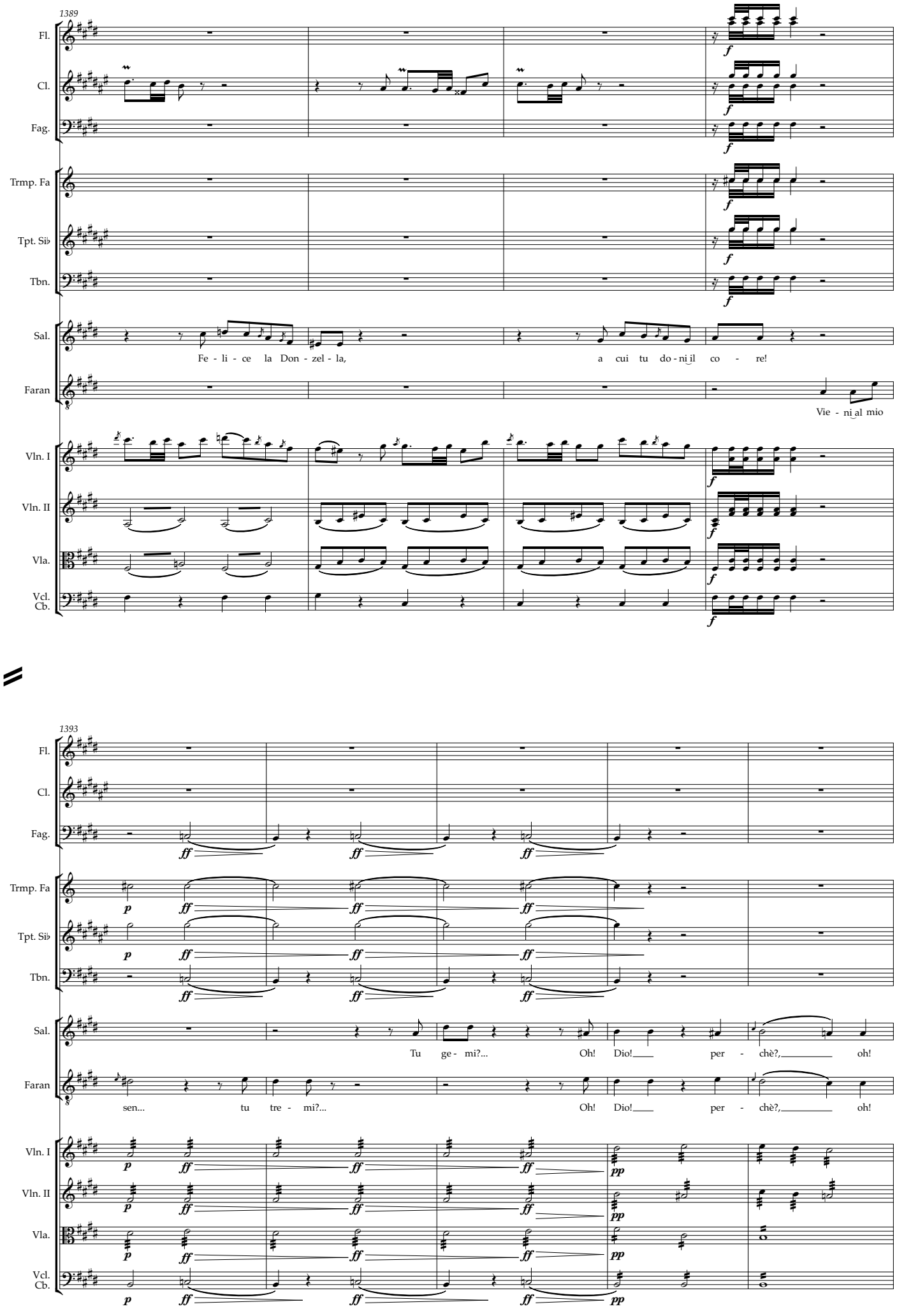

1362
Più moto
Fl.
Cl.
Fag.
solo
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
fin - si un ca - ro og - get - - - to
Faran
Più moto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
dolce
p
p
p
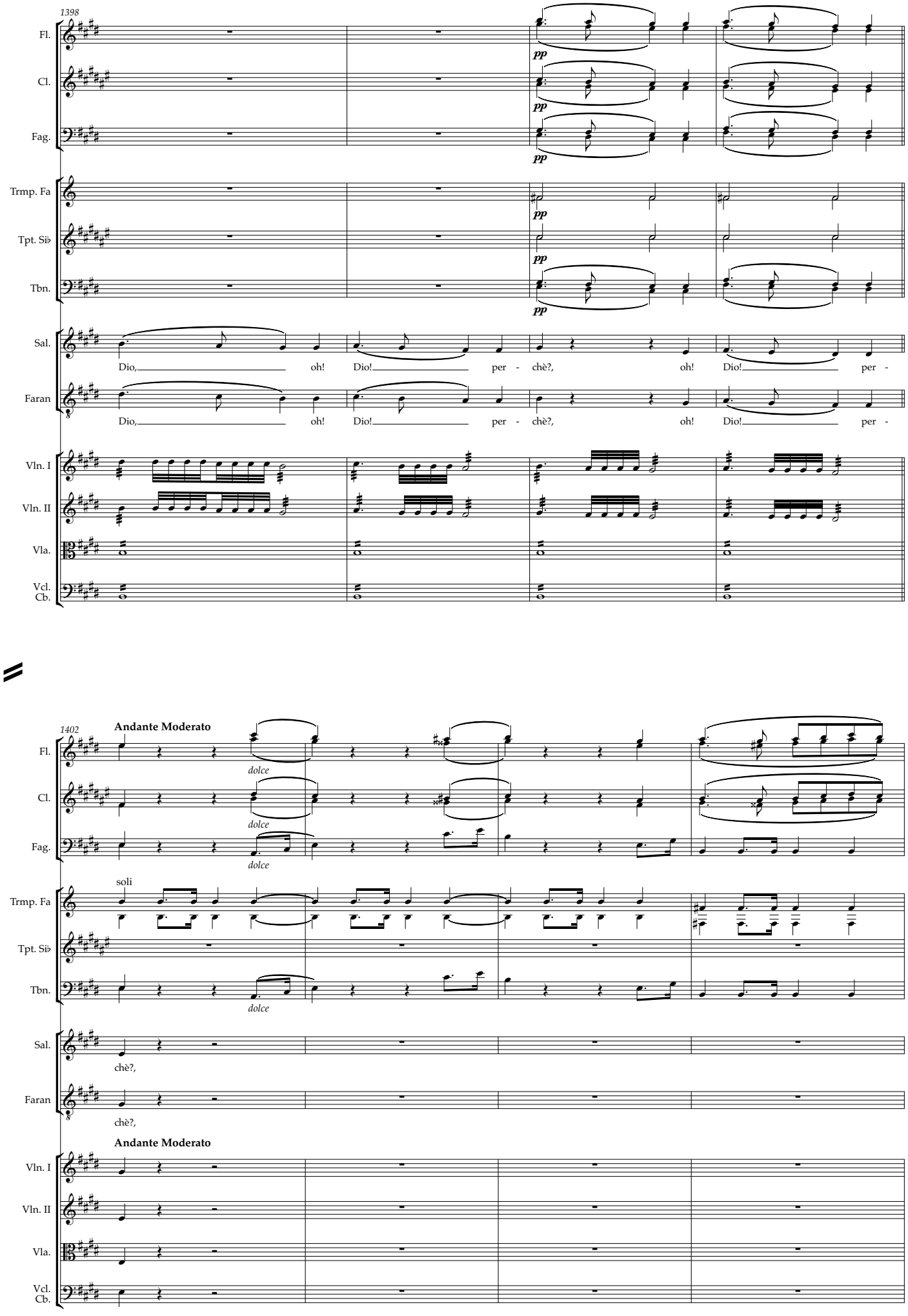

1368
Fl.
Cl.
Fag.
f
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
ma co - me io l'ho nel pet - to, for - mar-lo il ciel non sa, ma
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
dolce
f
f
f
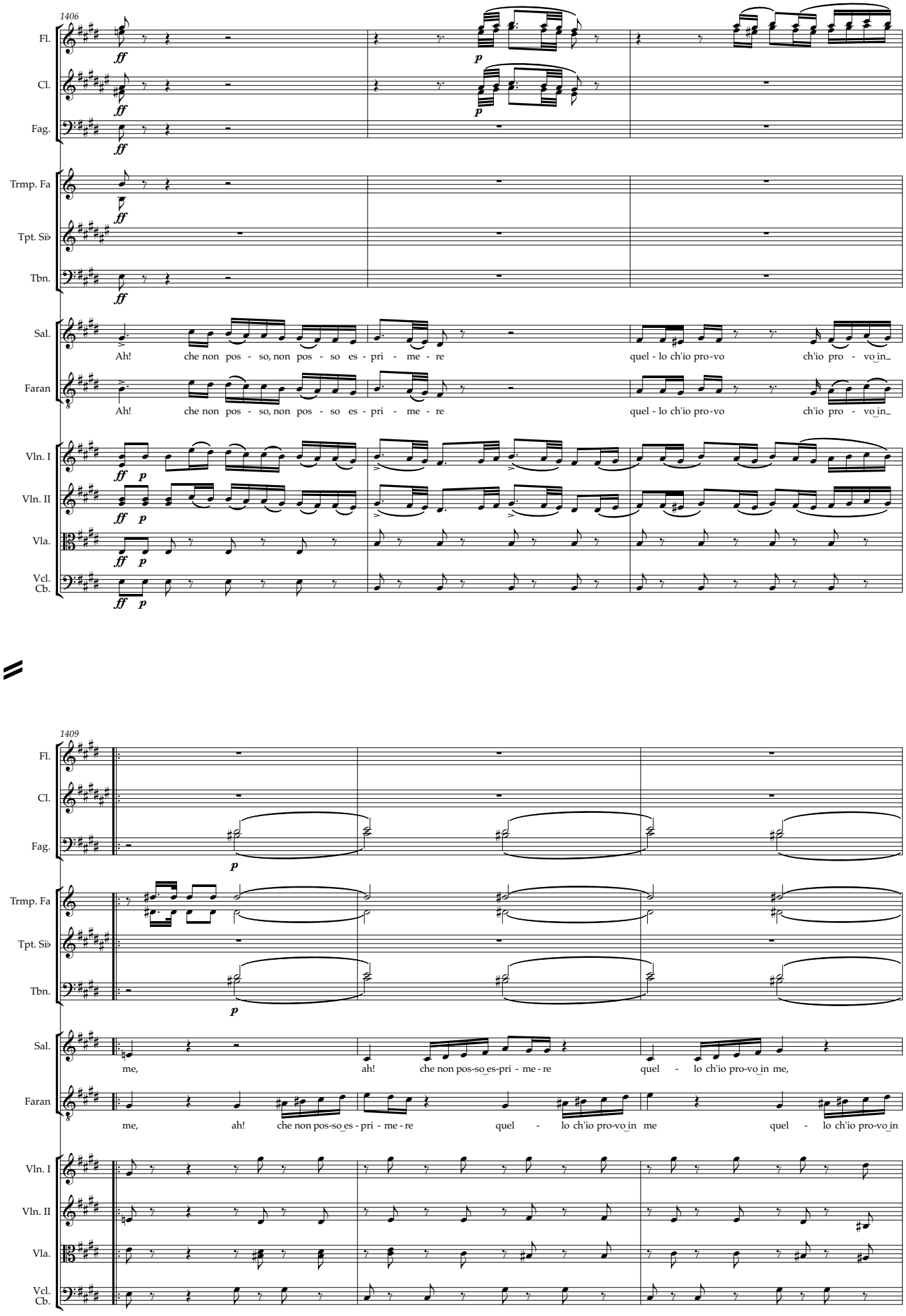

1373
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
co - me io l'ho_ nel_ pet - to, for mar - lo il_ ciel, il ciel non
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1377
sa, for-mar - lo, for - mar - lo, il ciel non sa, for-mar - lo, for - mar - lo il ciel non
fp
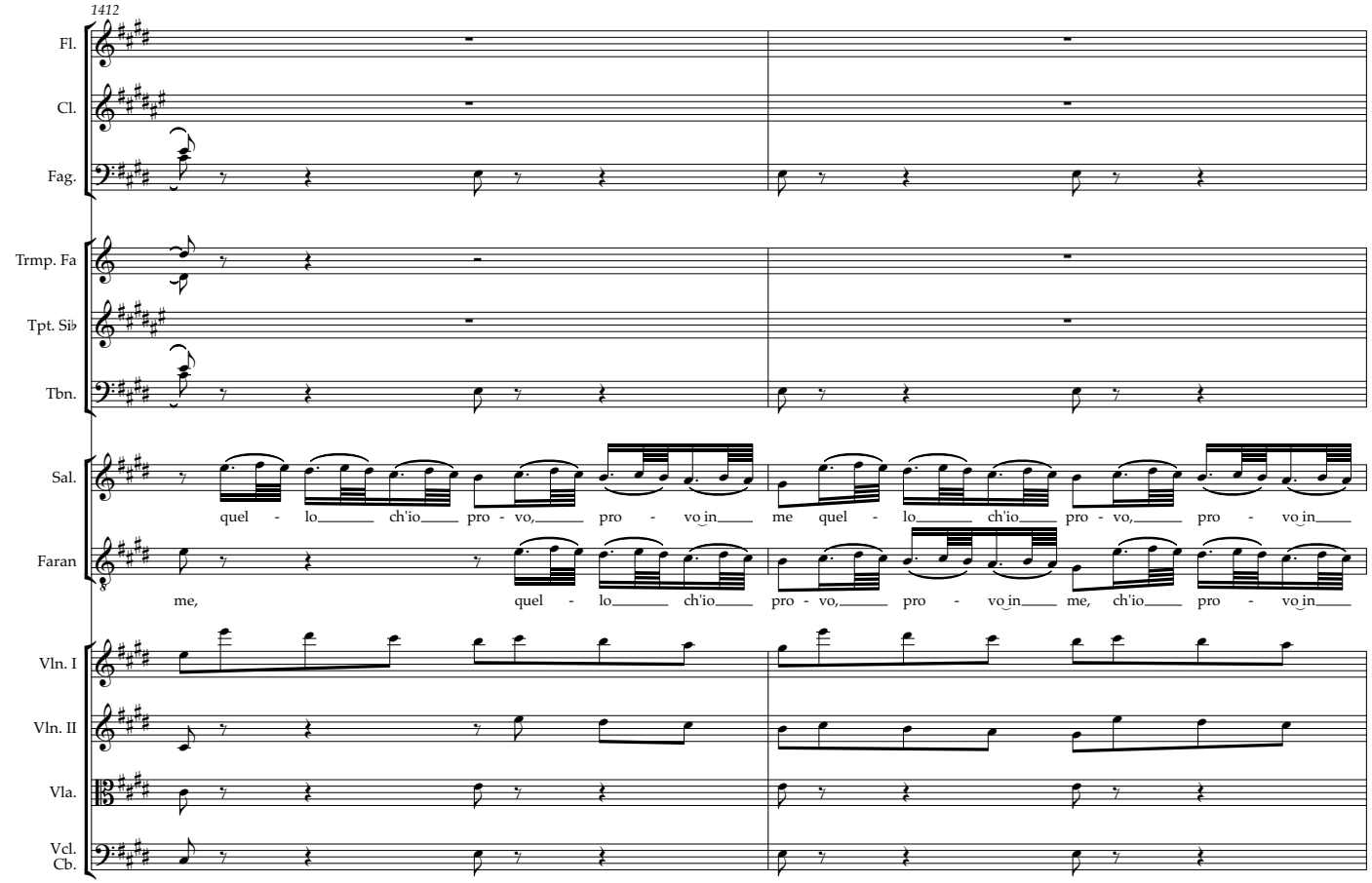

1381
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
sa for - - mar - - - lo il ciel non sa.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
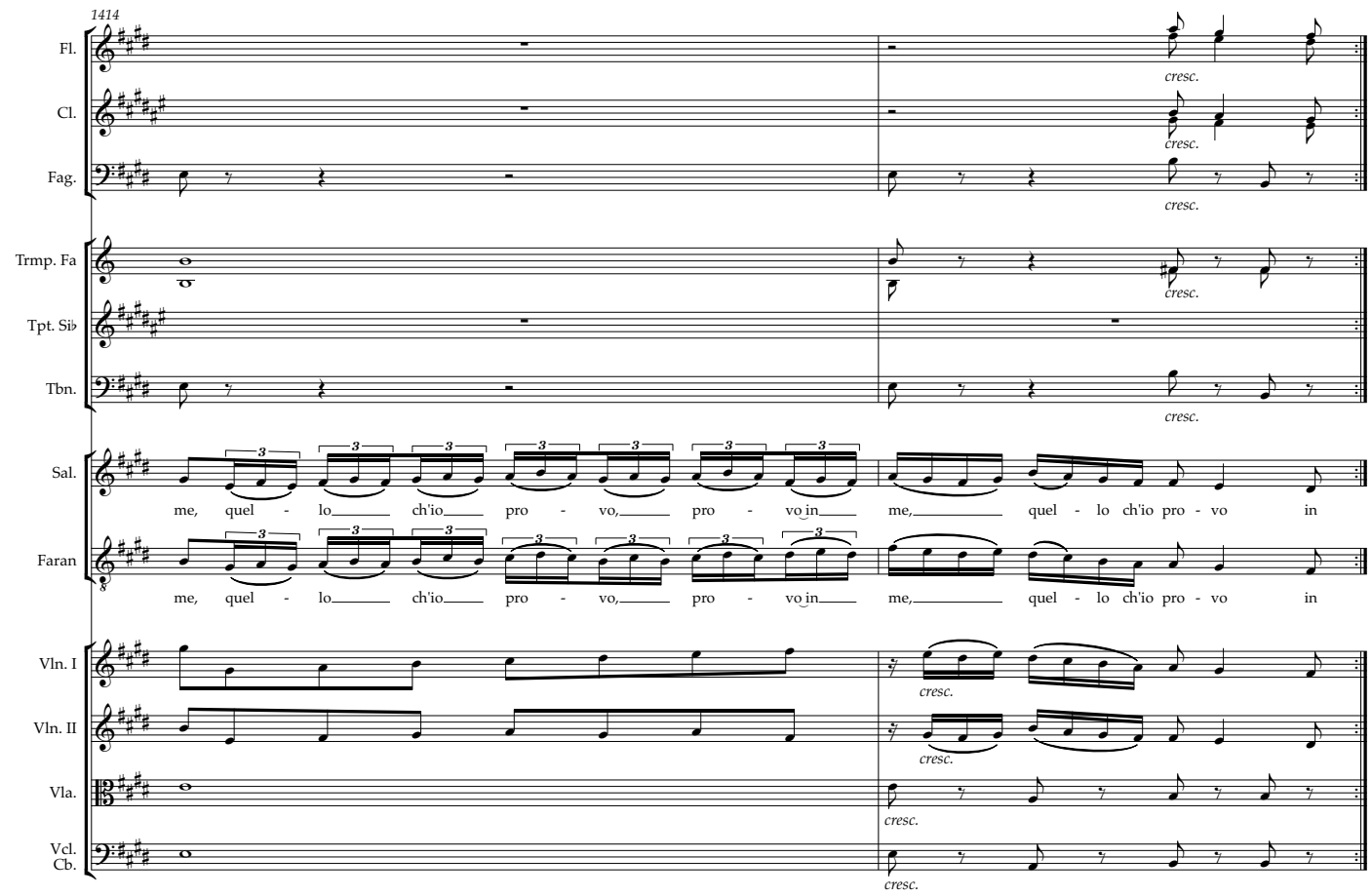

1385
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Faran
Fe - li - ce o mia Sa - le - ma, chi può des - tar - ti a - mo - re!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
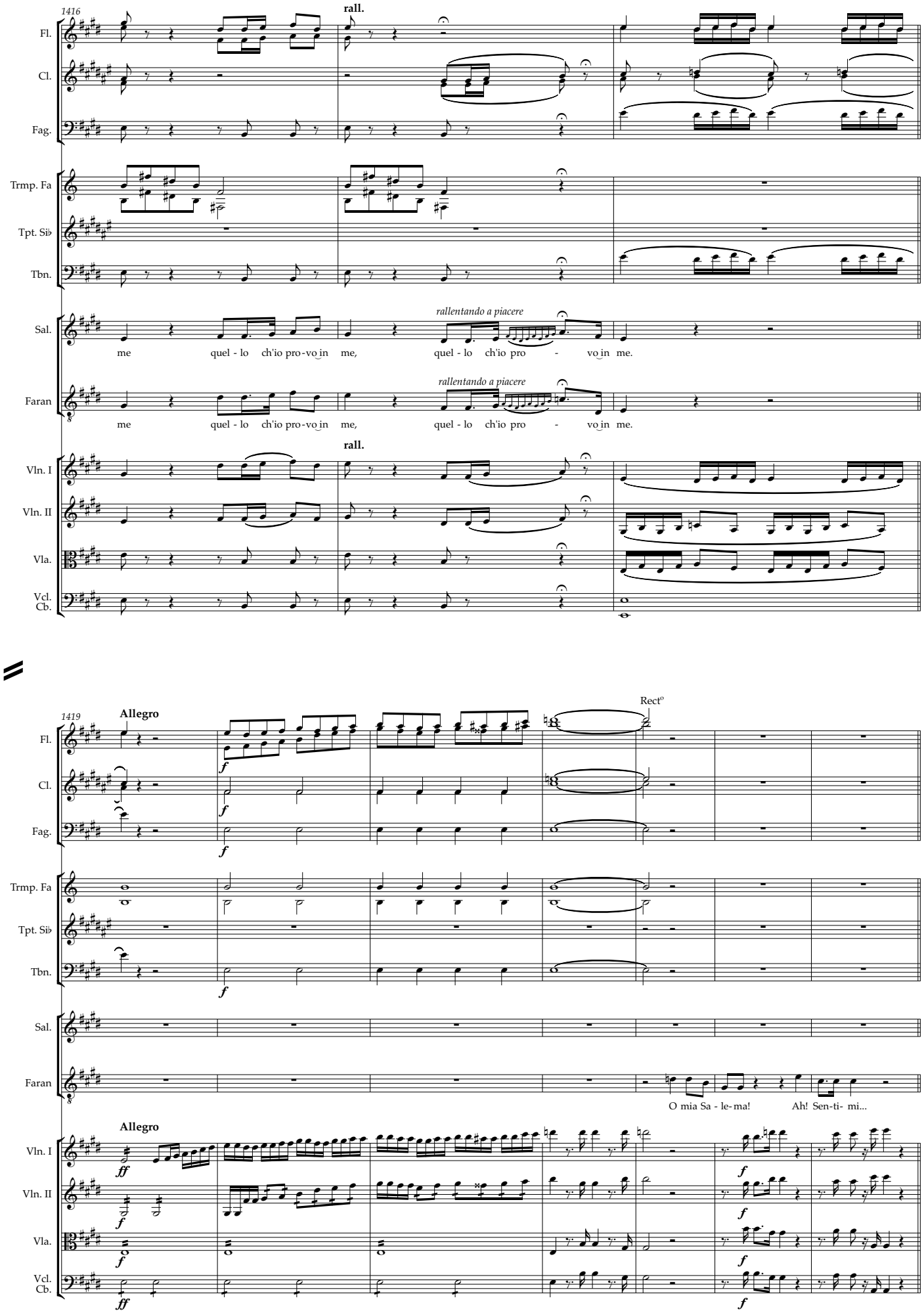

1389
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Fe - li - ce la Don - zel - la,
a cui tu do - ni il co - re!
Faran
Vie - ni al mio
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1393
Tu ge - mi?... Oh! Dio! per - chè?, oh!
sen... tu tre - mi?... Oh! Dio! per - chè?, oh!
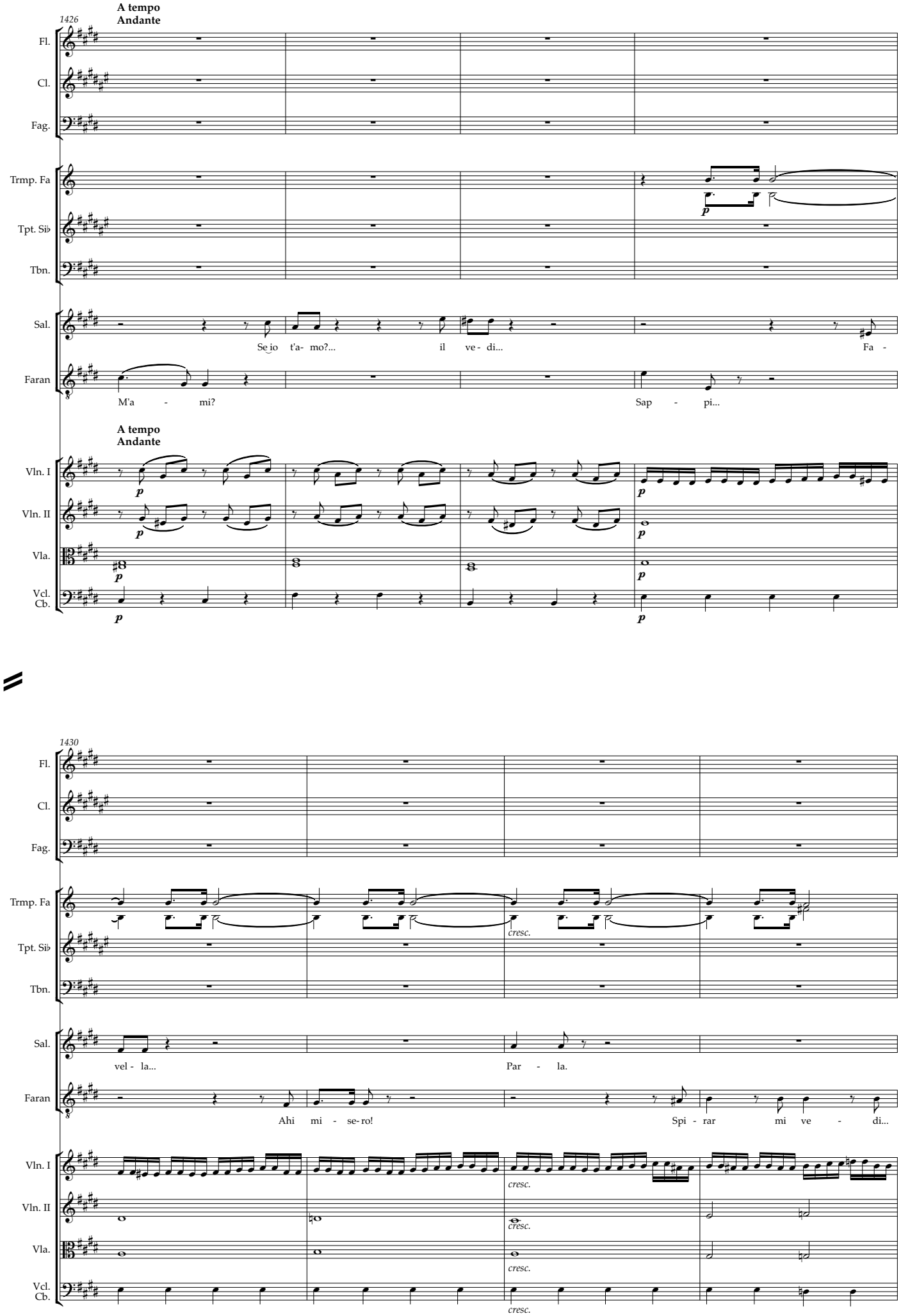

1398
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
pp
Dio, oh! Dio! per - chè?, oh! Dio! per -
1402
Andante Moderato
dolce
soli
chè?,
Andante Moderato


1406
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Ah! che non pos - so, non pos - so es - pri - me - re
quel - lo ch'io pro-vo ch'io pro - vo in
1409
me, ah! che non pos-so es-pri - me - re
quel - lo ch'io pro-vo in me,
me, ah! che non pos-so es - pri - me - re
quel - lo ch'io pro-vo in me quel - lo ch'io pro-vo in
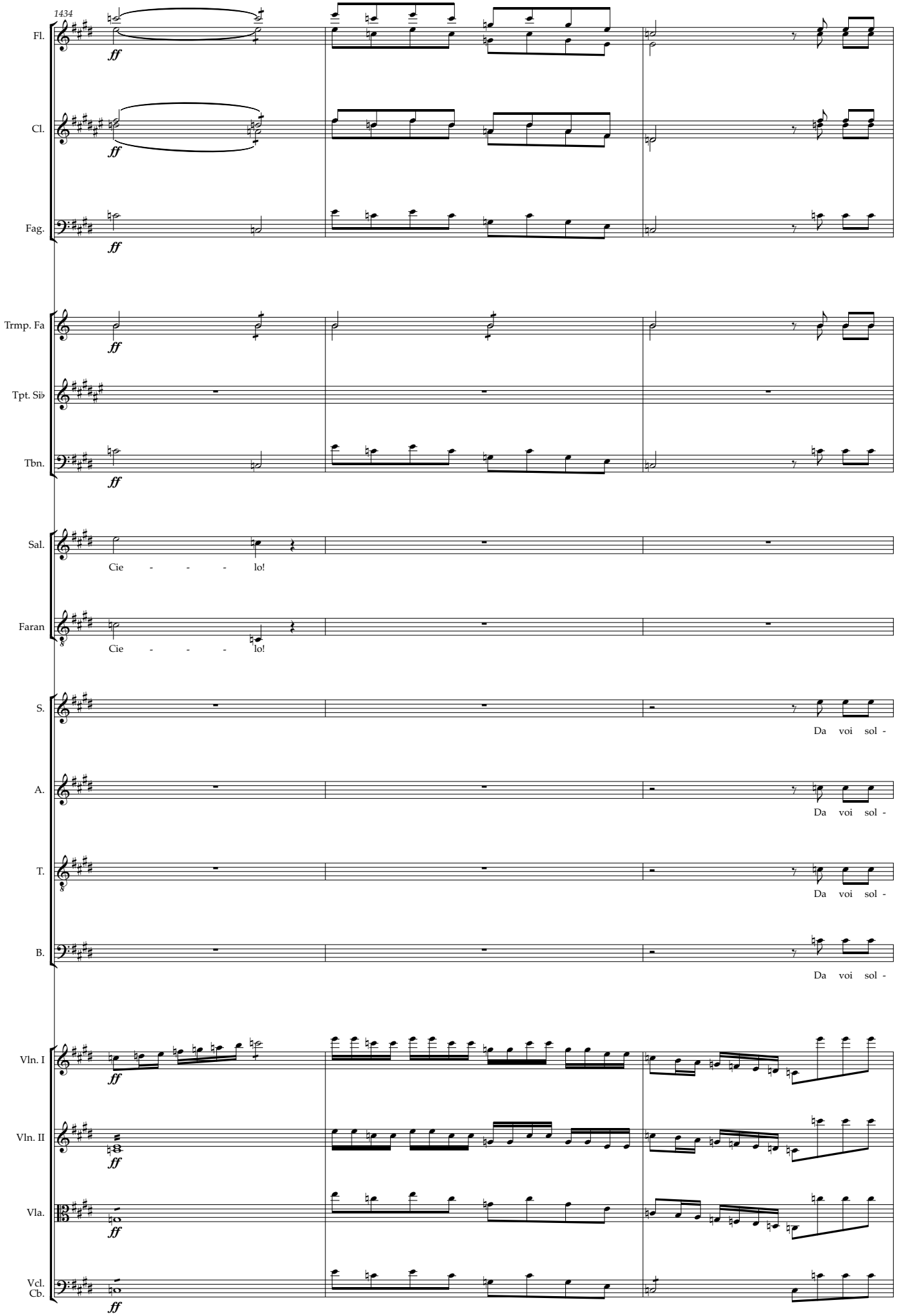

1412
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
quel - lo ch'io pro - vo, pro - vo in me quel - lo ch'io pro - vo, pro - vo in
Faran
me, quel - lo ch'io pro - vo, pro - vo in me, ch'io pro - vo in
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
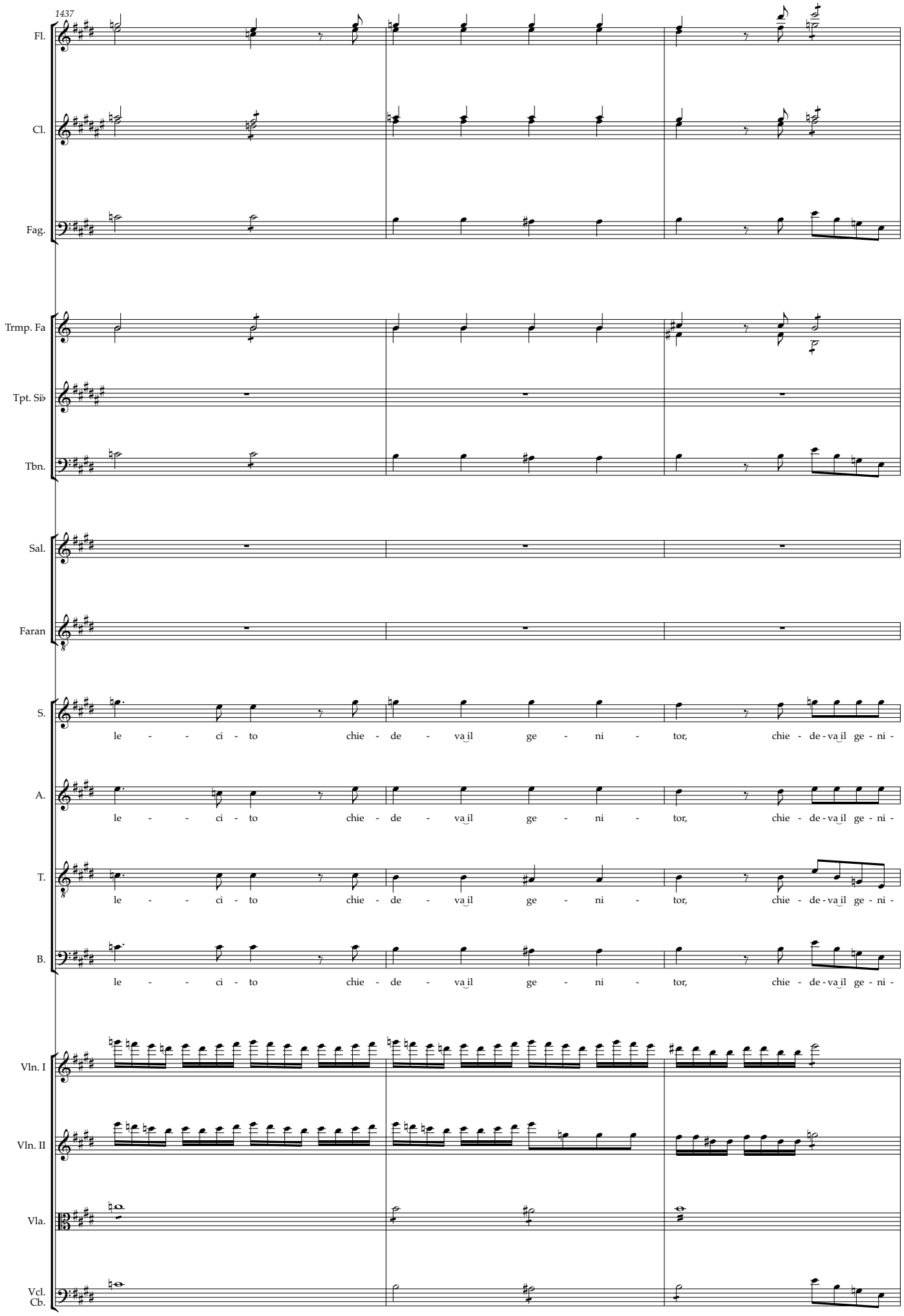

1414
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
cresc.
Sal.
me, quel - lo ch'io pro - vo, pro - vo in me, quel - lo ch'io pro - vo in
Faran
me, quel - lo ch'io pro - vo, pro - vo in me, quel - lo ch'io pro - vo in
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
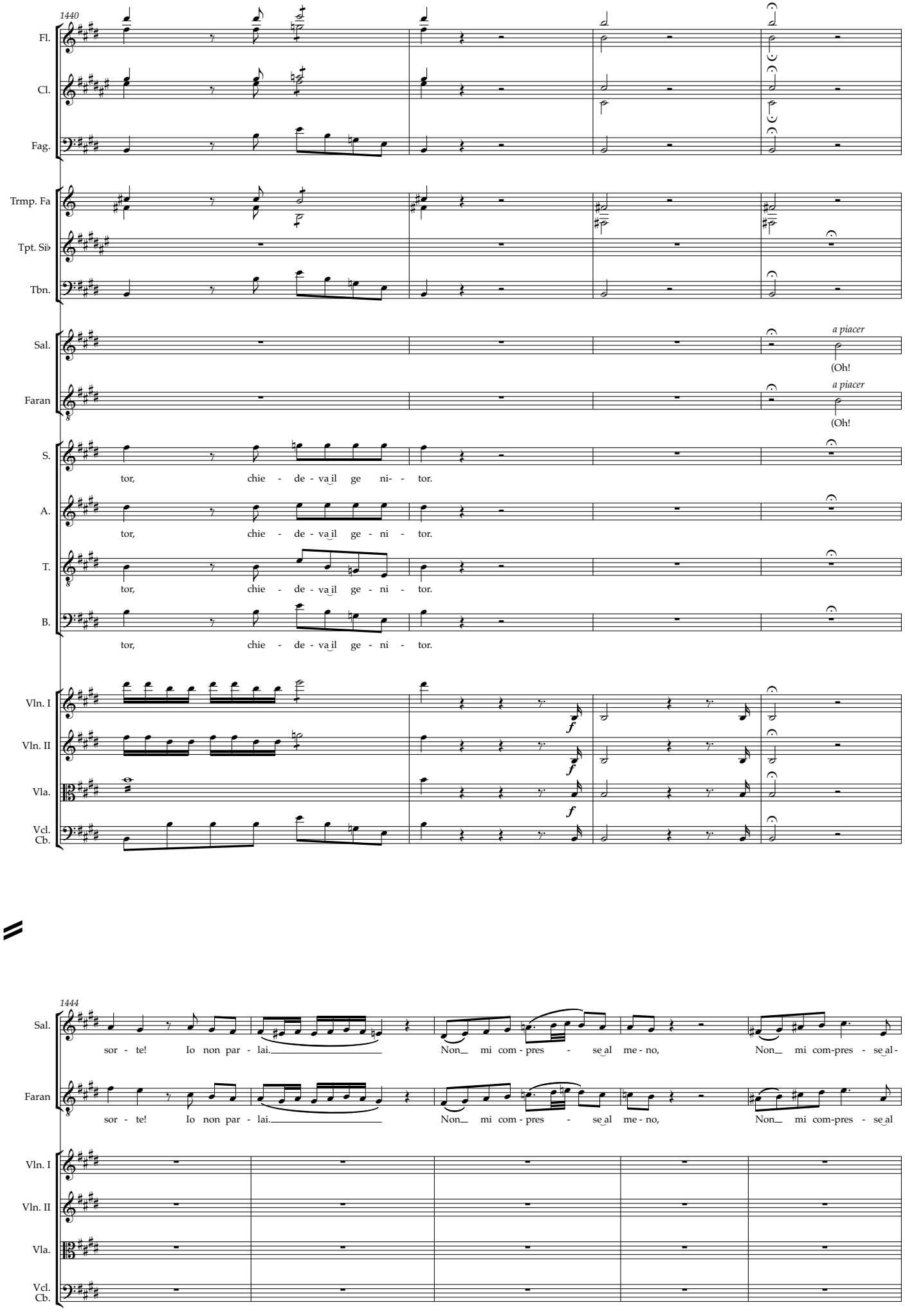

1416
rall.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
rallentando a piacere
Sal.
me quel - lo ch'io pro-vo in me, quel - lo ch'io pro - vo in me.
rallentando a piacere
Faran
me quel - lo ch'io pro-vo in me, quel - lo ch'io pro - vo in me.
rall.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1419
Allegro
Rectº
O mia Sa - le-ma! Ah! Sen-ti- mi...
Allegro
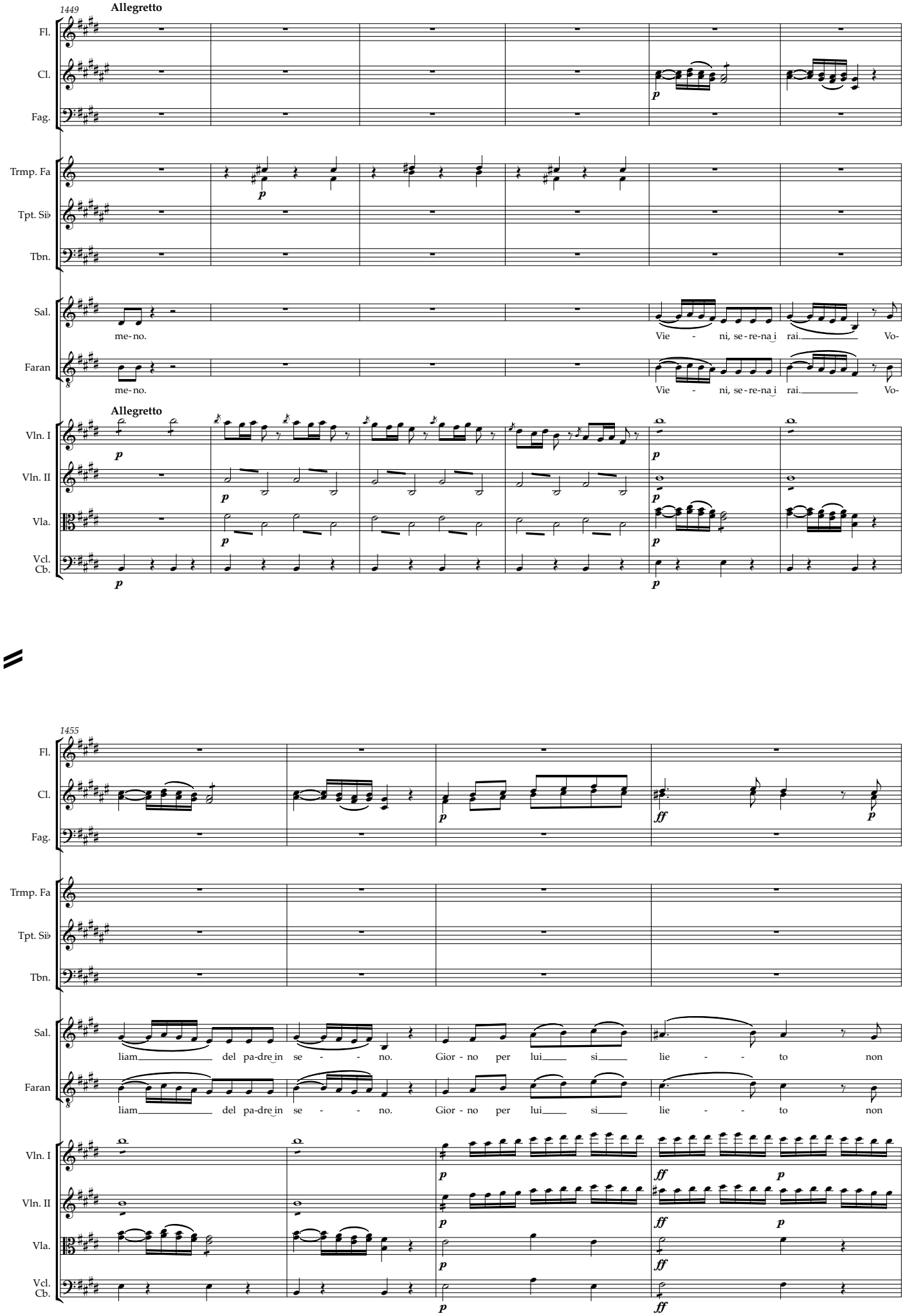

A tempo
Andante
1426
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Se io t'a- mo?... il ve - di... Fa -
Faran
M'a - mi? Sap - pi...
A tempo
Andante
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1430
cresc.
vel - la... Par - la.
Ahi mi - se- ro! Spi - rar mi ve - di...
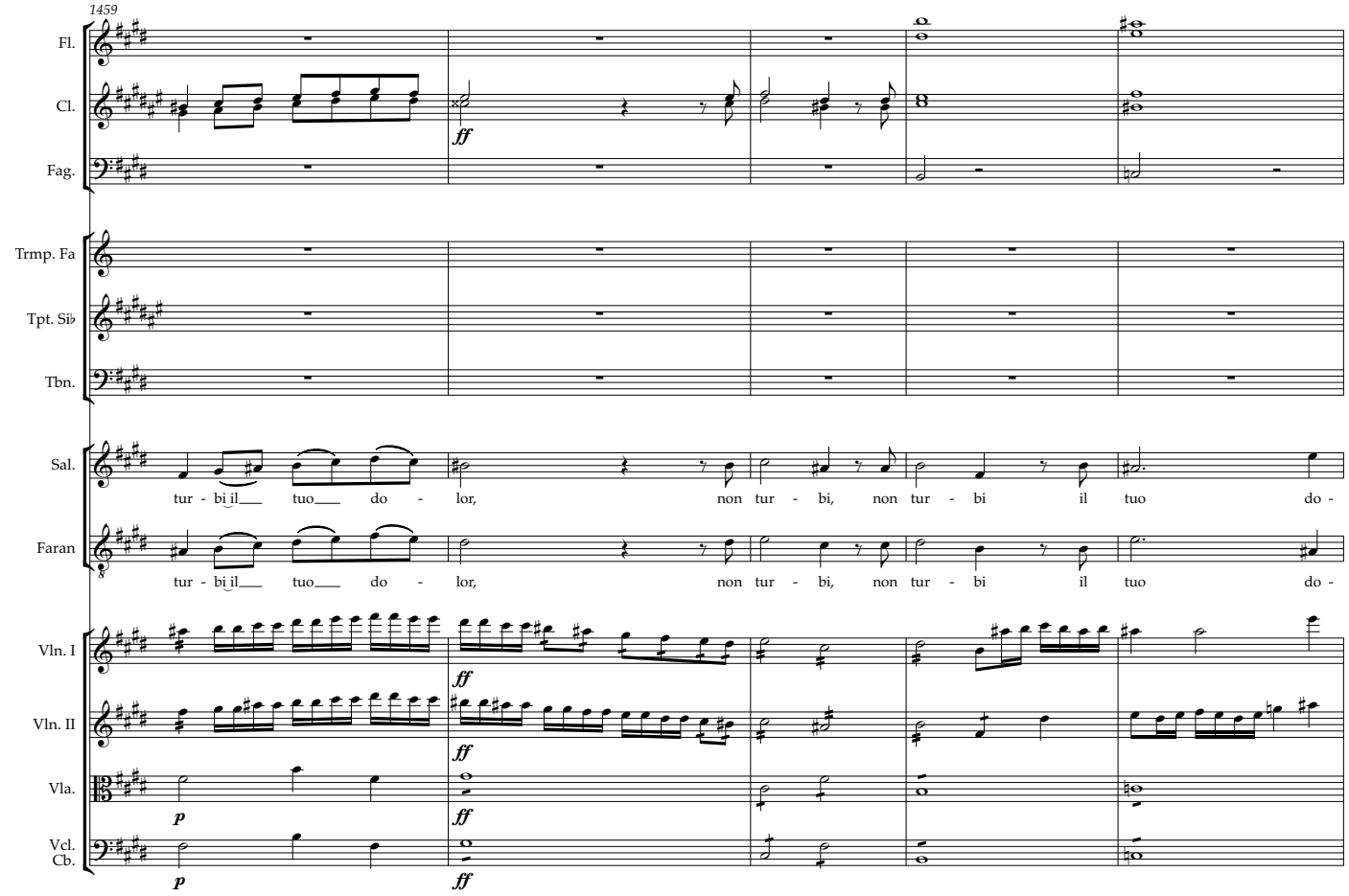
Scena X
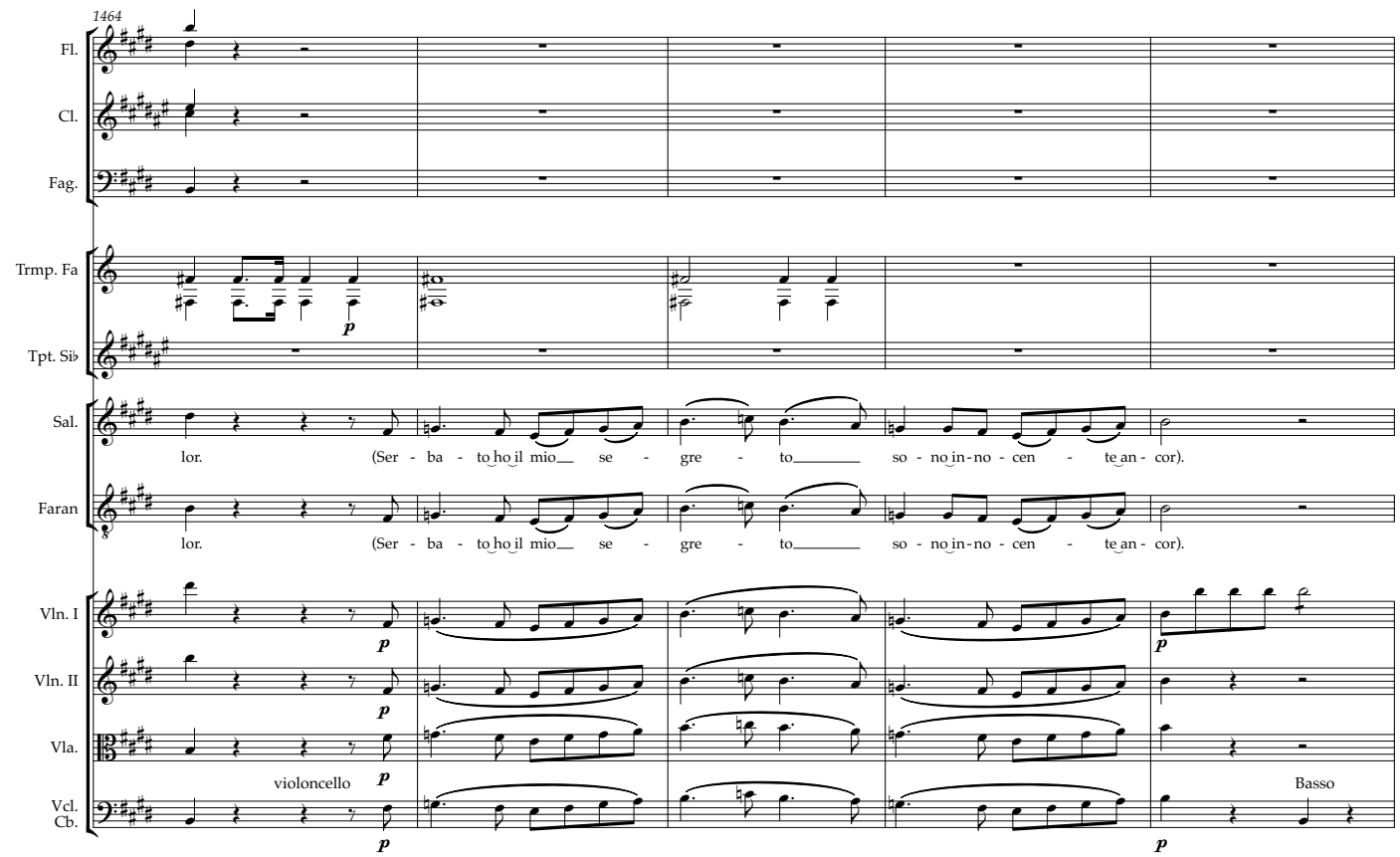

1434
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Cie - - - - lo!
Faran
Cie - - - - lo!
S.
Da voi sol -
A.
Da voi sol -
T.
Da voi sol -
B.
Da voi sol -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
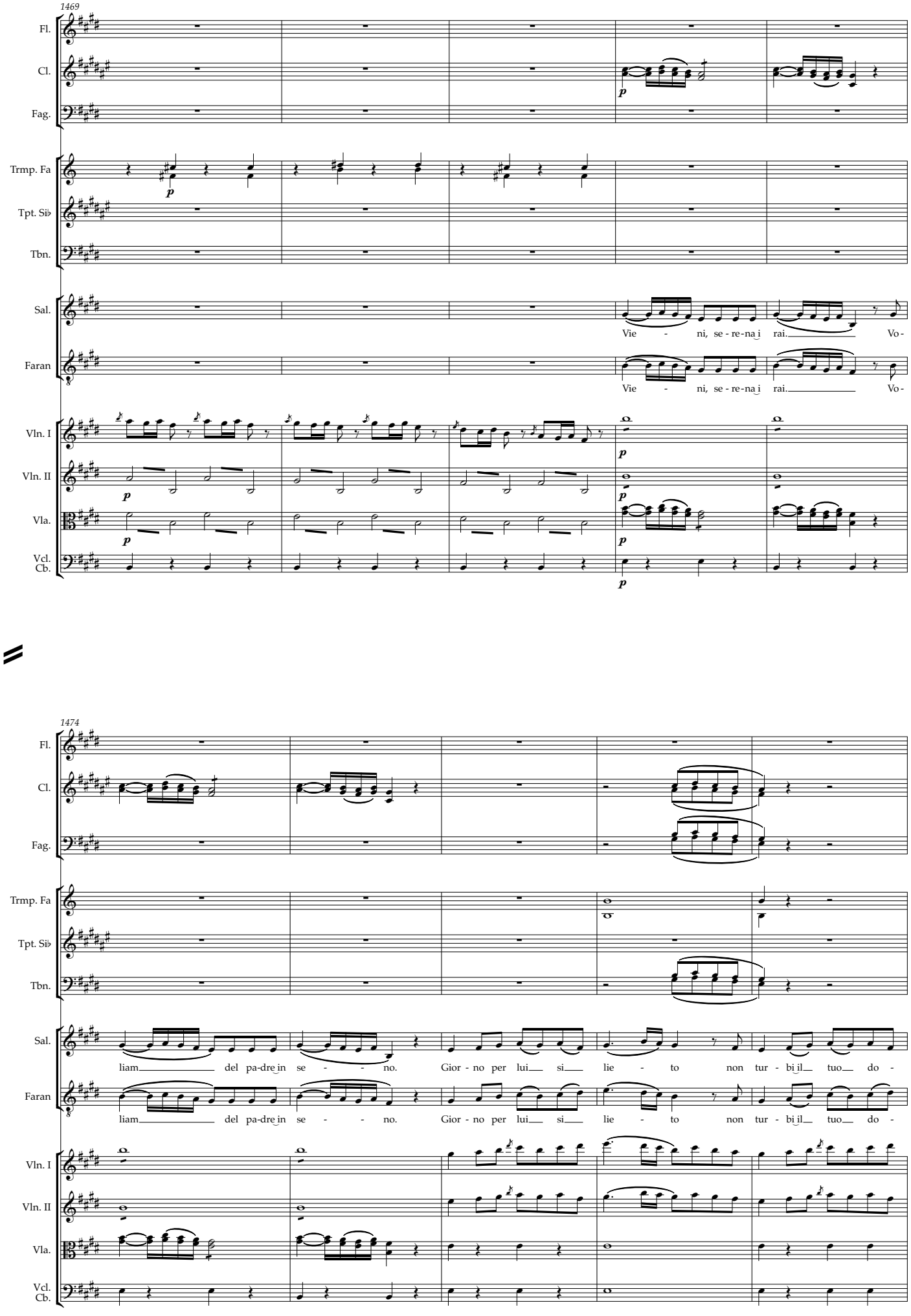

1437
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Faran
S.
le - - ci - to chie - de - va il ge - ni - tor, chie - de - va il ge - ni -
A.
le - - ci - to chie - de - va il ge - ni - tor, chie - de - va il ge - ni -
T.
le - - ci - to chie - de - va il ge - ni - tor, chie - de - va il ge - ni -
B.
le - - ci - to chie - de - va il ge - ni - tor, chie - de - va il ge - ni -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
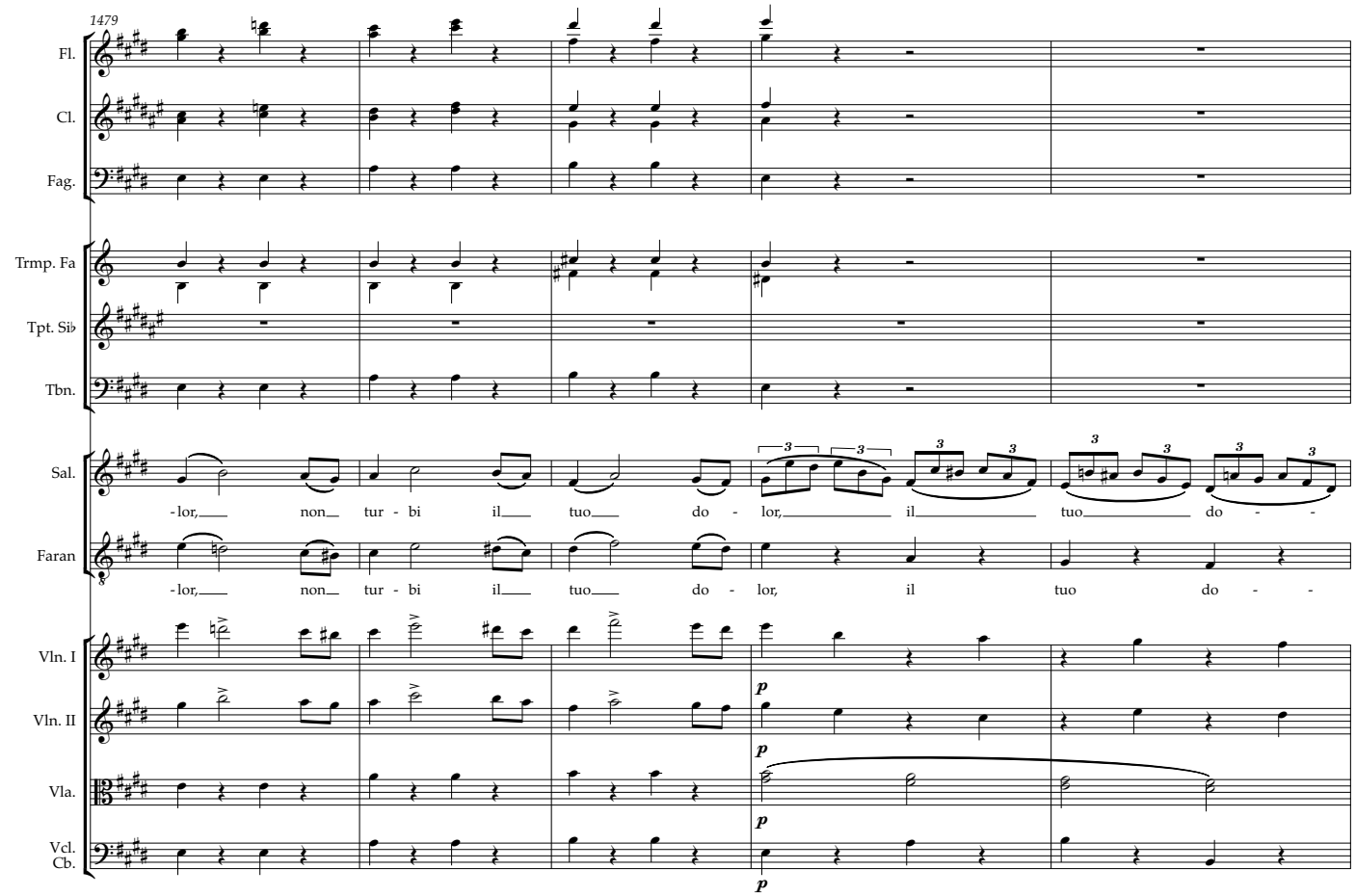

1440
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
a piacer
(Oh!
Faran
a piacer
(Oh!
S.
tor, chie - de - va il ge ni- - tor.
A.
tor, chie - de - va il ge - ni - tor.
T.
tor, chie - de - va il ge - ni - tor.
B.
tor, chie - de - va il ge - ni - tor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
1444
Sal.
sor - te! Io non par - lai. Non mi com - pres - se al me - no, Non mi com-pres - se al -
Faran
sor - te! Io non par - lai. Non mi com - pres - se al me - no, Non mi com-pres - se al
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
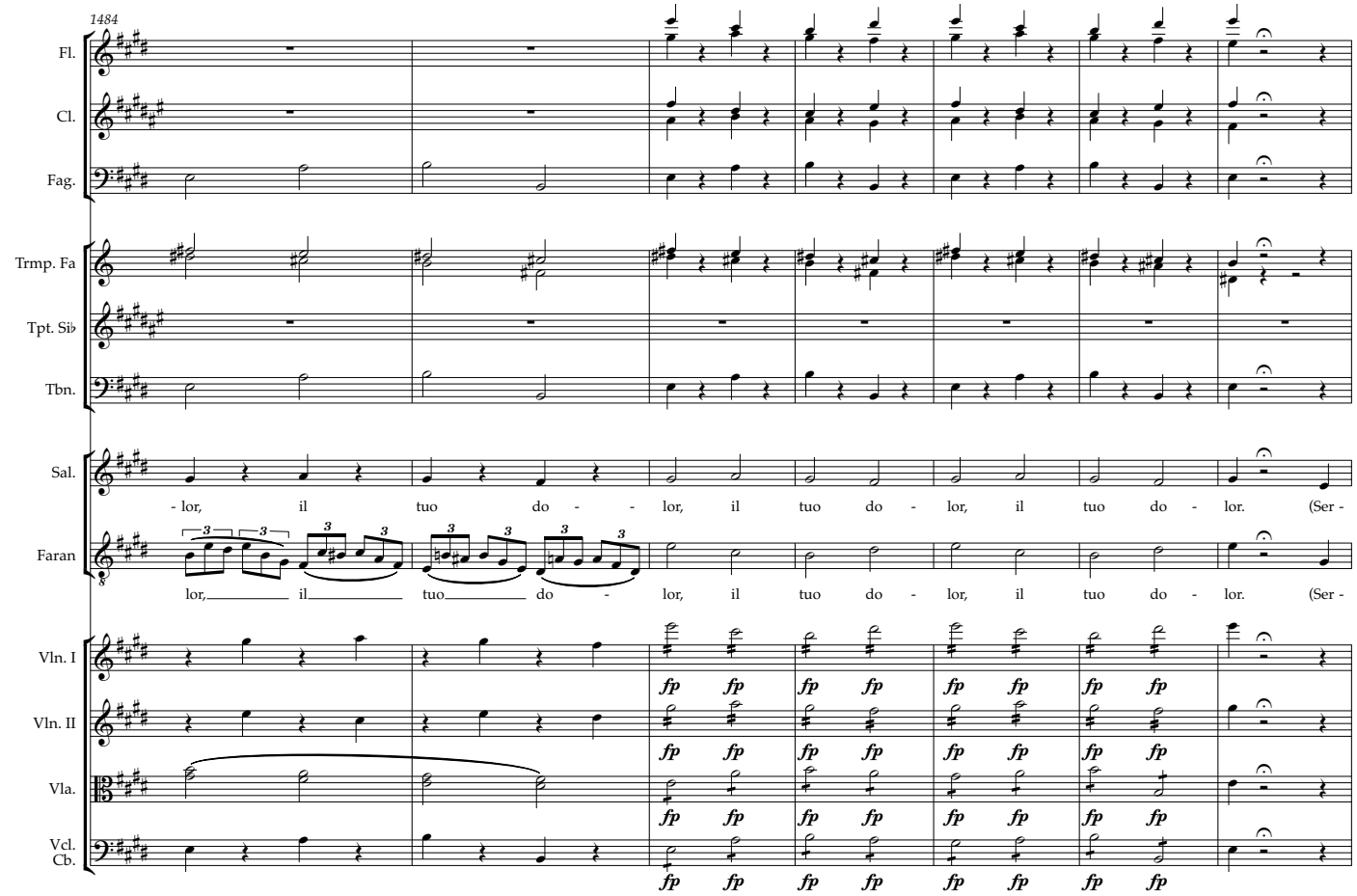

1449
Allegretto
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
me- no.
Vie - ni, se - re- na i rai. Vo-
Faran
me- no.
Vie - ni, se - re- na i rai. Vo-
Allegretto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1455
liam del pa-dre in se - - - no. Gior - no per lui si lie - - - to non
liam del pa-dre in se - - - no. Gior - no per lui si lie - - - to non
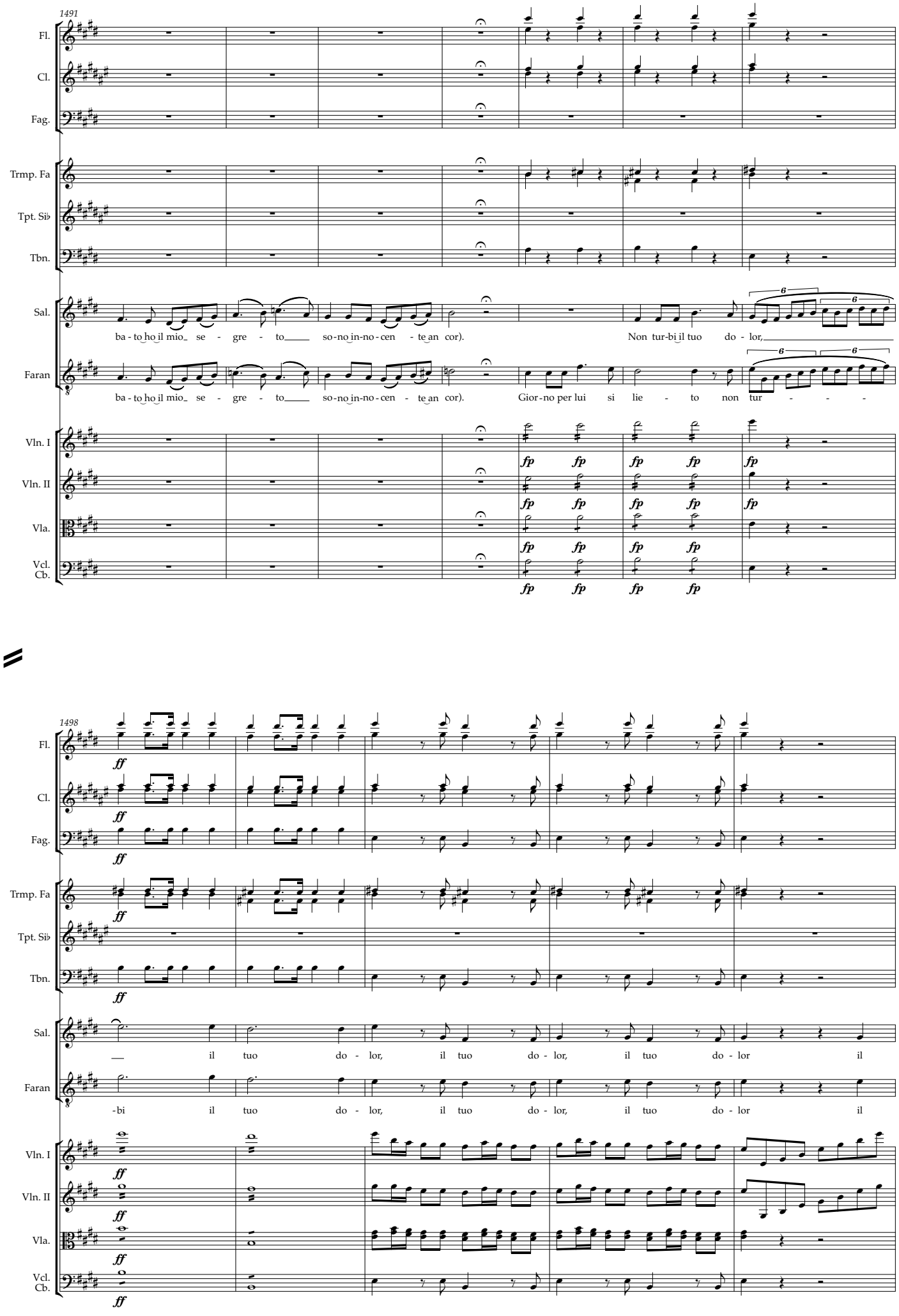

1459
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
tur - bi il tuo do - lor, non tur - bi, non tur - bi il tuo do -
Faran
tur - bi il tuo do - lor, non tur - bi, non tur - bi il tuo do -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
p
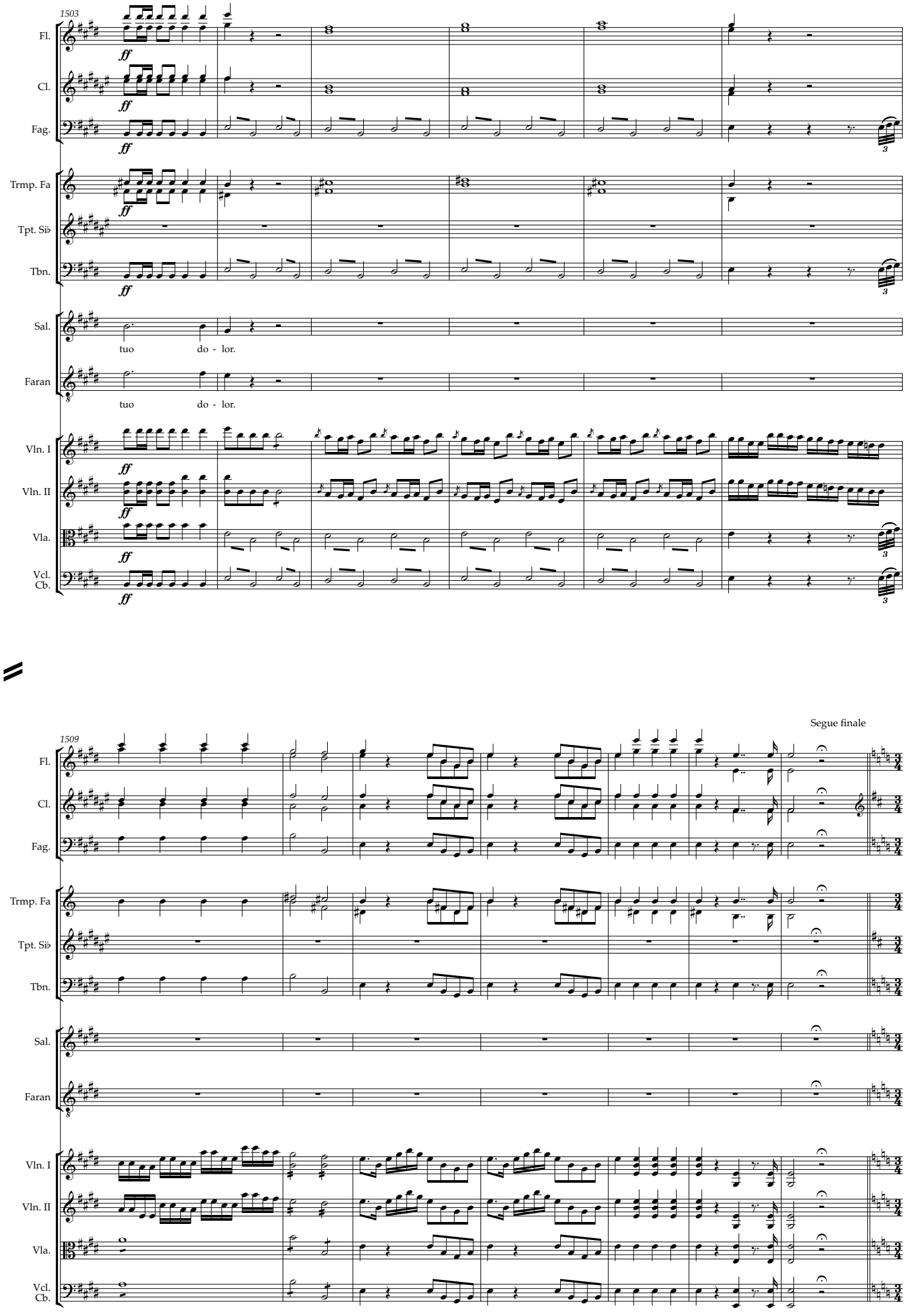

1464
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Sal.
lor. (Ser - ba - to ho il mio se - gre - to so - no in - no - cen - te an - cor).
Faran
lor. (Ser - ba - to ho il mio se - gre - to so - no in - no - cen - te an - cor).
Vln. I
Vln. II
Vla.
violoncello
Vcl.
Cb.
Basso
p


1469
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Faran
Vie - ni, se - re - na i rai. Vo -
Vie - ni, se - re - na i rai. Vo -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
1474
liam del pa-dre in se - no. Gior - no per lui si lie - to non tur - bi il tuo do -
liam del pa-dre in se - no. Gior - no per lui si lie - to non tur - bi il tuo do -
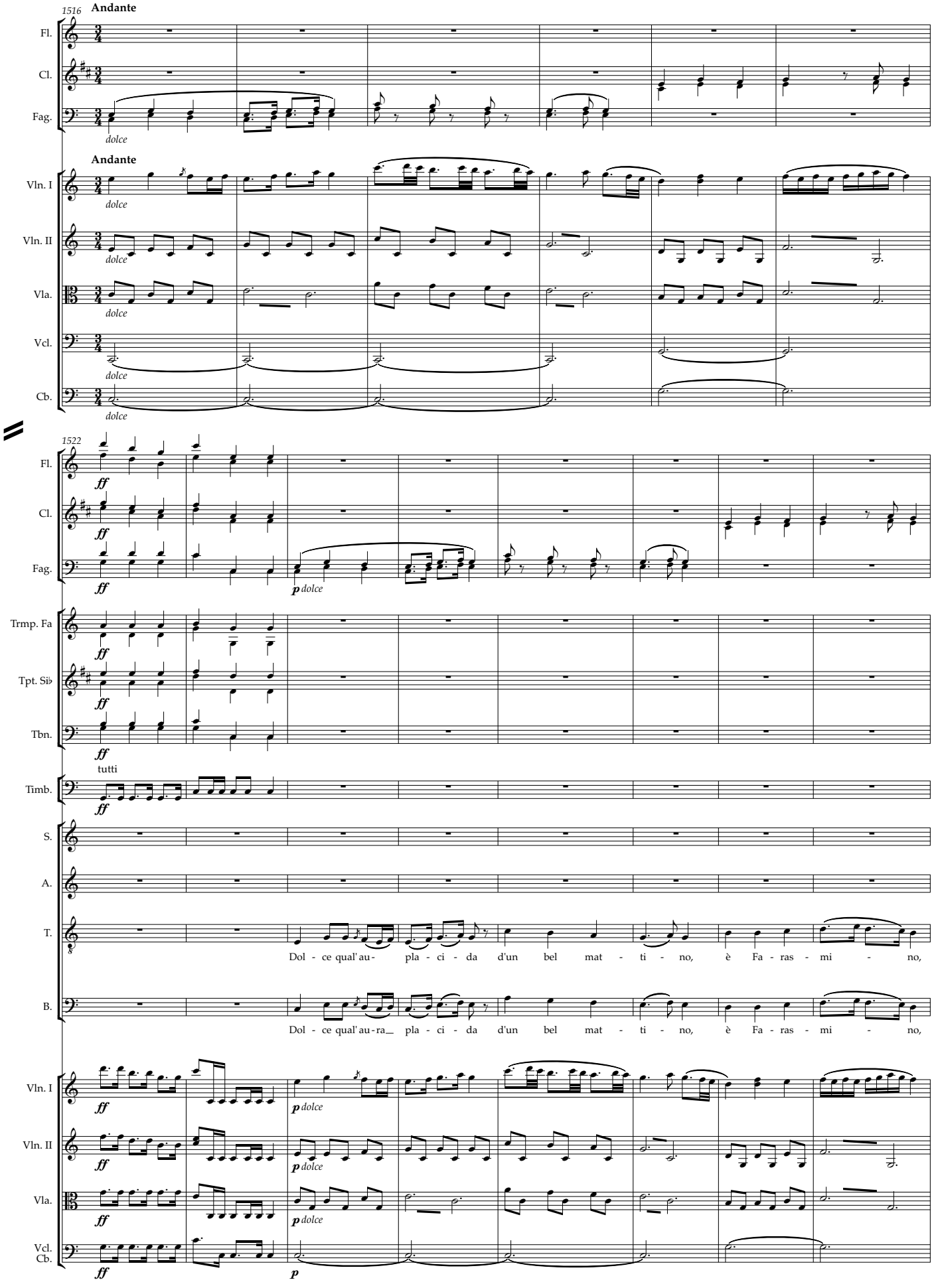

1479
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
-lor, non tur - bi il tuo do - lor, il tuo do - -
Faran
-lor, non tur - bi il tuo do - lor, il tuo do - -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
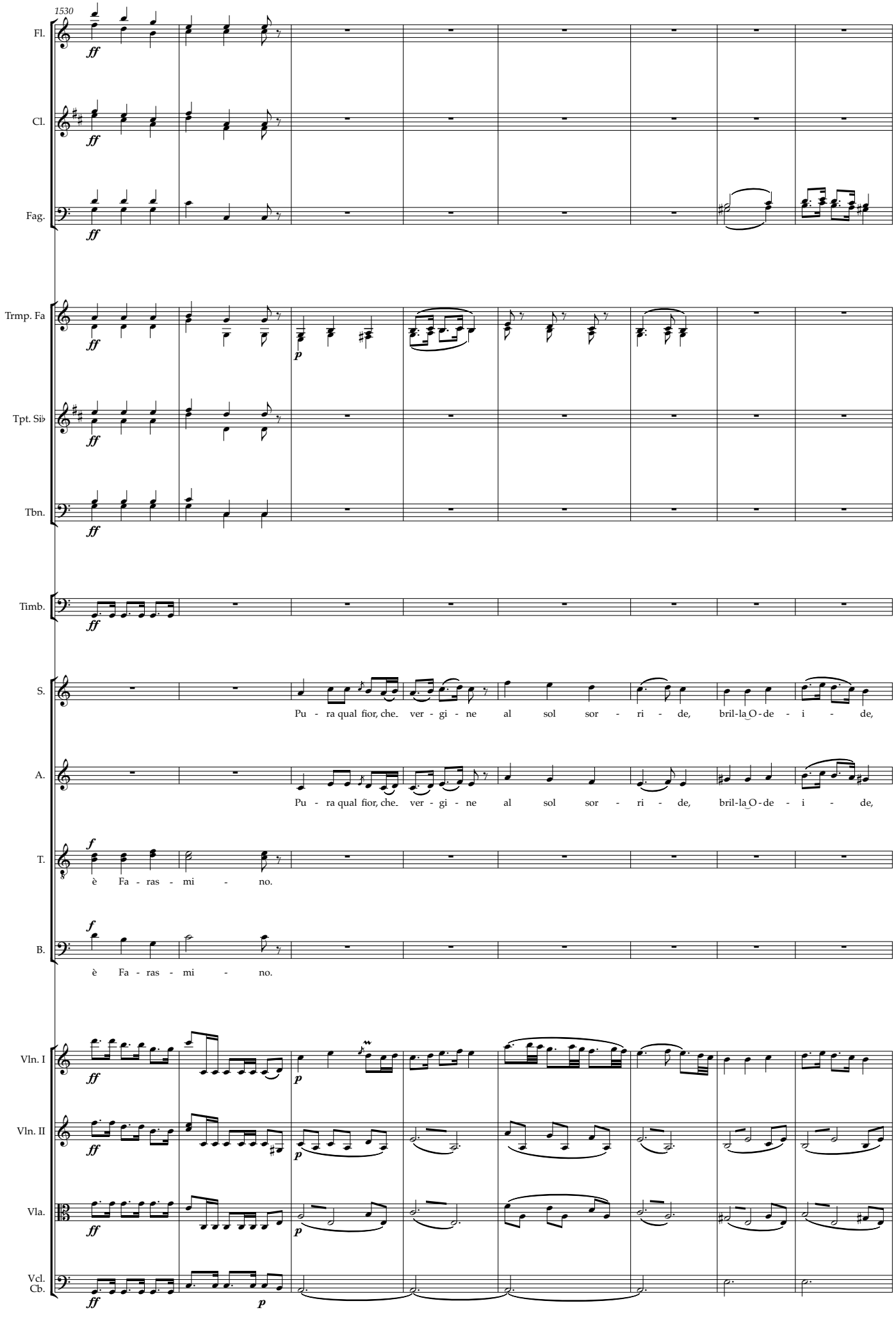

1484
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
- lor, il tuo do - - lor, il tuo do - lor, il tuo do - lor. (Ser -
Faran
lor, il tuo do - lor, il tuo do - lor, il tuo do - lor. (Ser -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
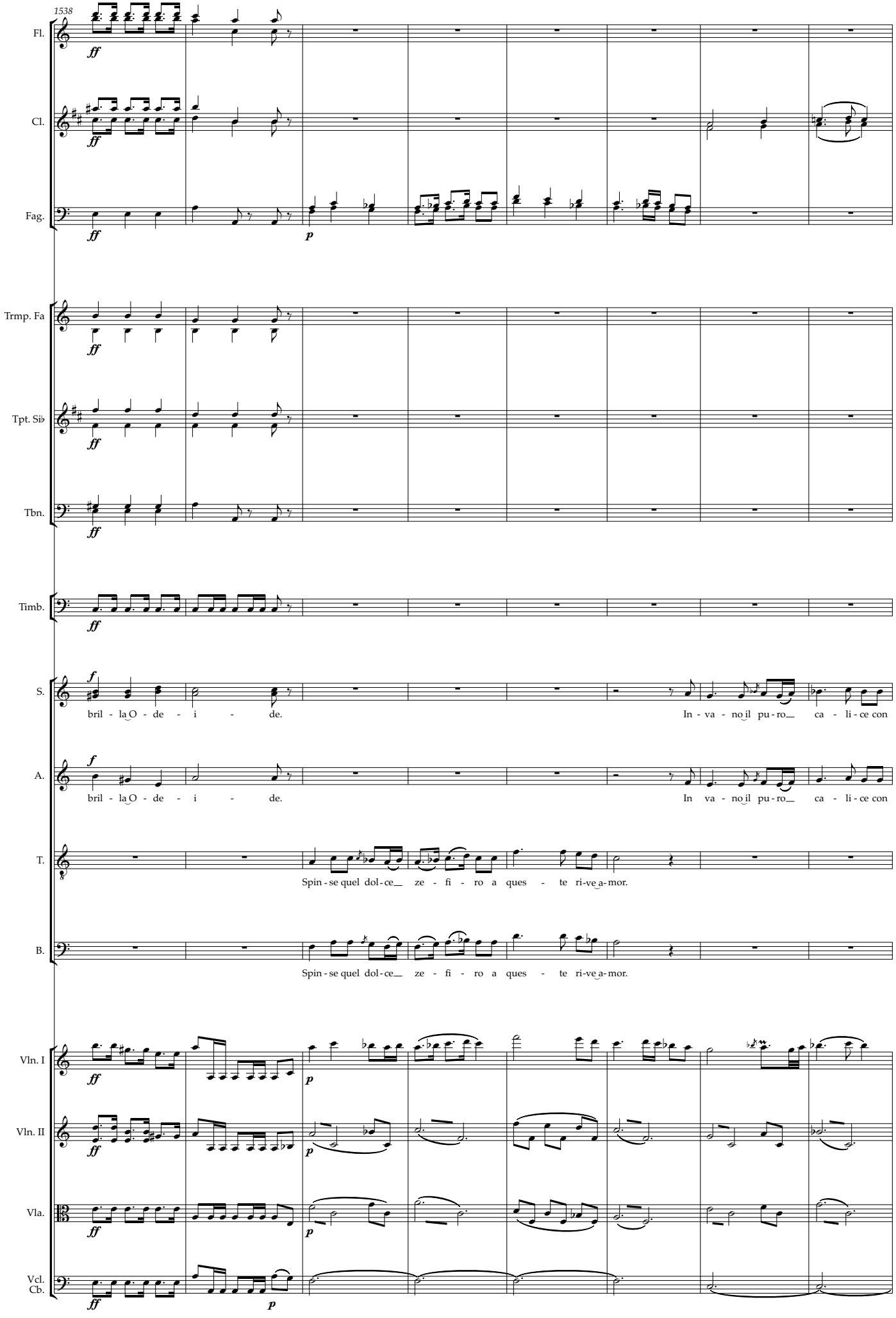

1491
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
ba - to ho il mio se - gre - to so - no in - no - cen - te an cor).
Non tur - bi il tuo do - lor,
Faran
ba - to ho il mio se - gre - to so - no in - no - cen - te an cor).
Gior - no per lui si lie - to non tur - - -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
1498
ff
il tuo do - lor, il tuo do - lor, il tuo do - lor il
-bi il tuo do - lor, il tuo do - lor, il tuo do - lor il
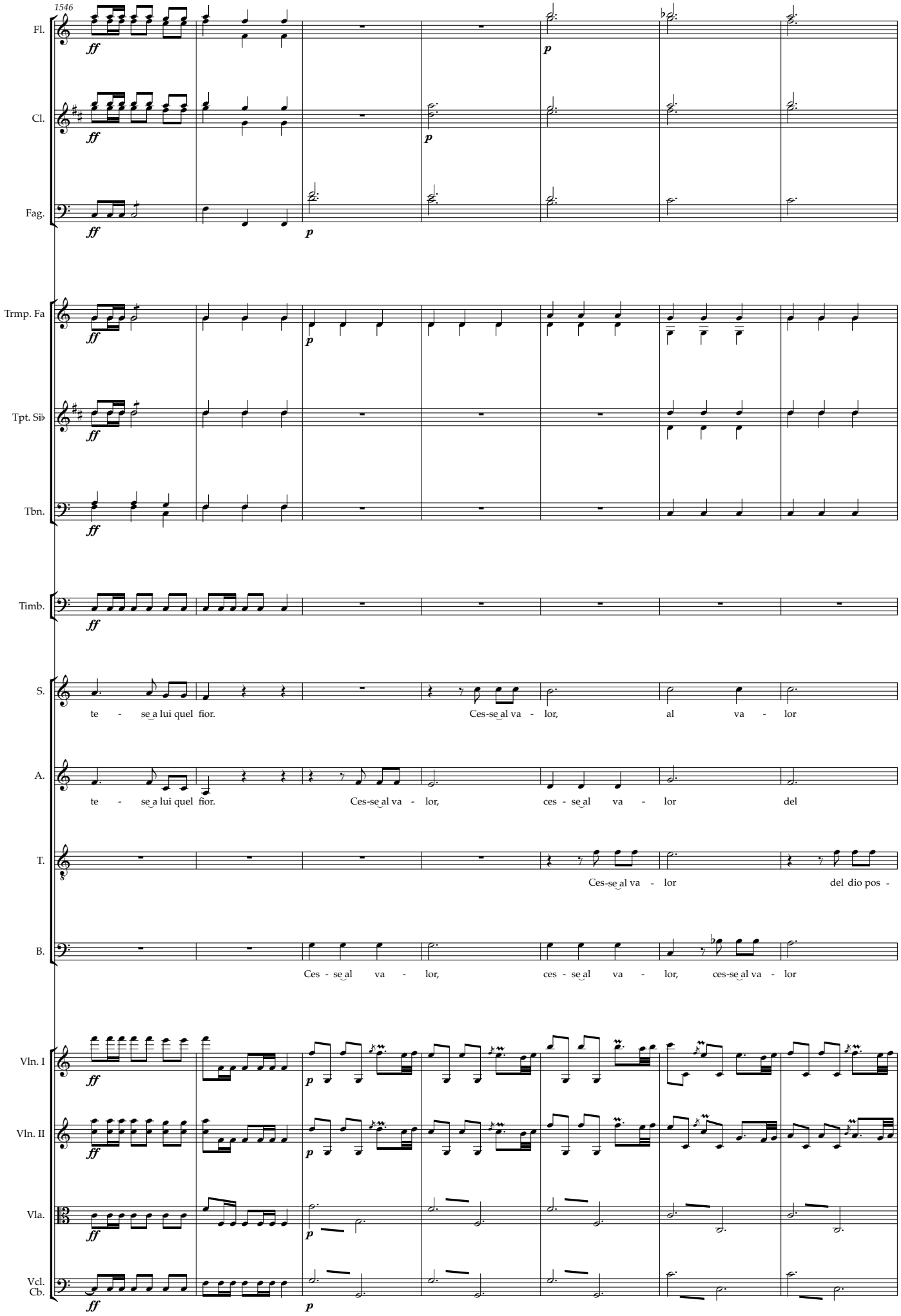

1503
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
tuo do - lor.
Faran
tuo do - lor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
3
1509
Segue finale
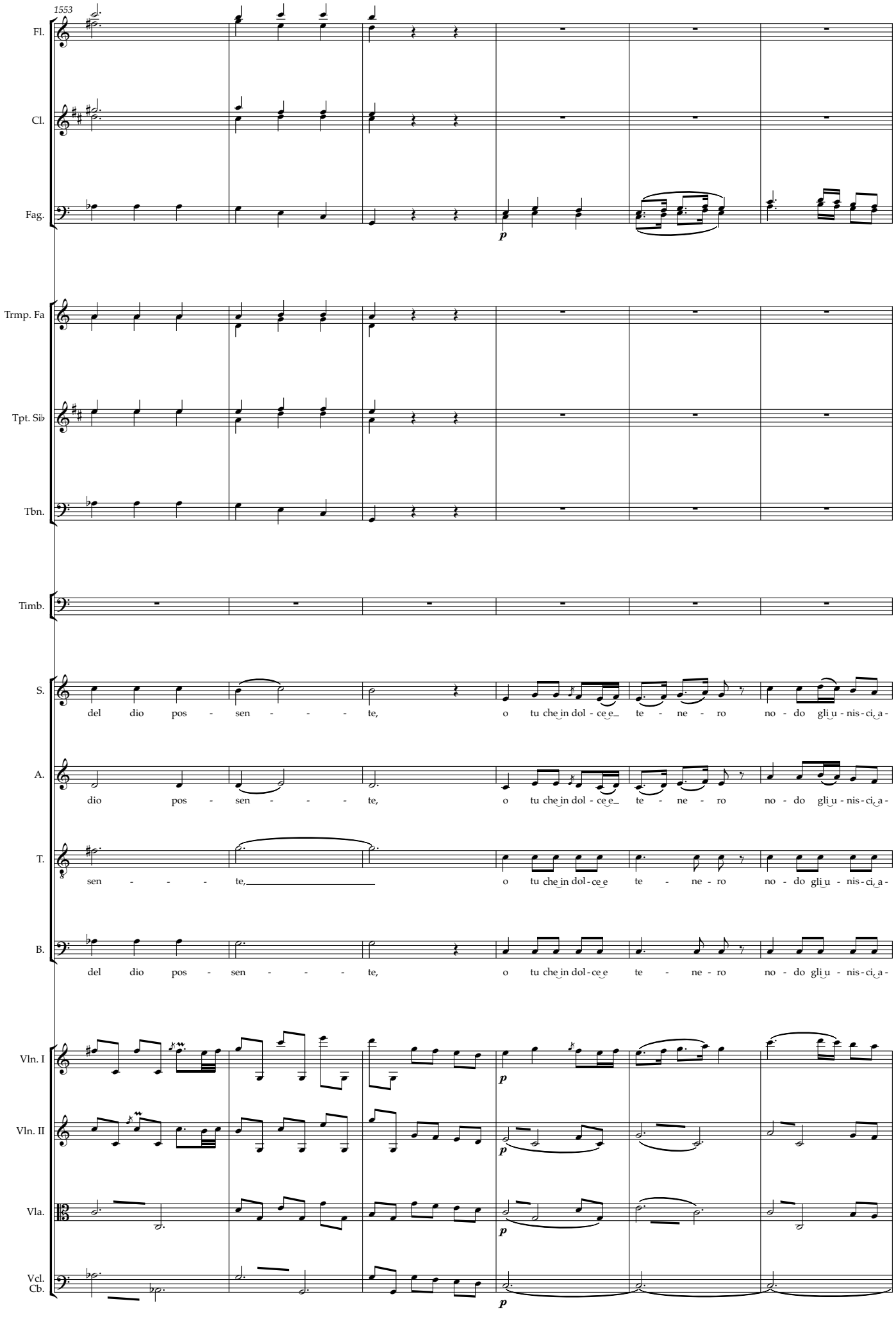
Scena XI
[No. 10] Finale [I]
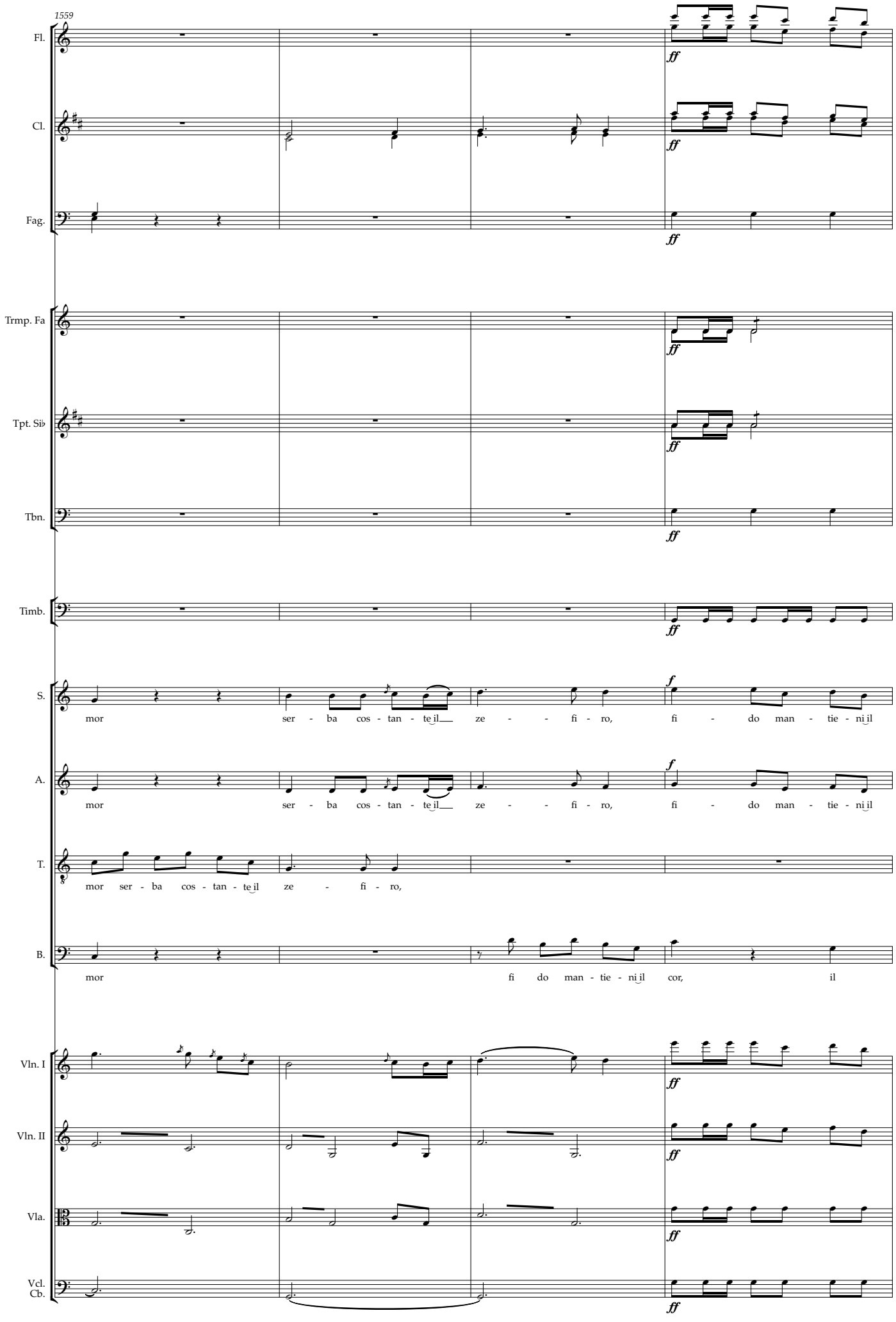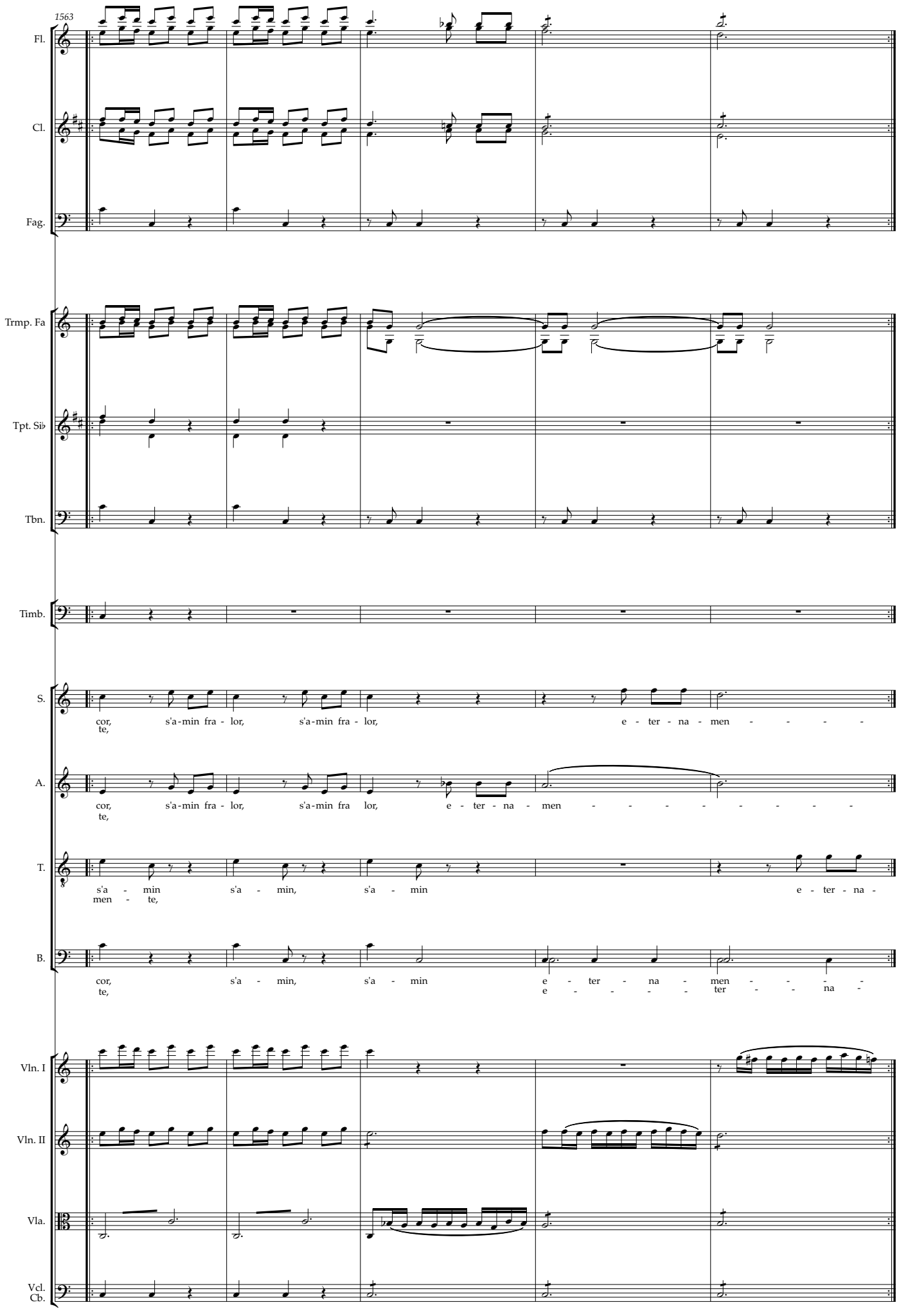



1530
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
Pu - ra qual fior, che_ ver - gi - ne al sol sor - ri - de, bril-la_O-de - i - de,
A.
Pu - ra qual fior, che_ ver - gi - ne al sol sor - ri - de, bril-la_O-de - i - de,
T.
è Fa - ras - mi - no.
B.
è Fa - ras - mi - no.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
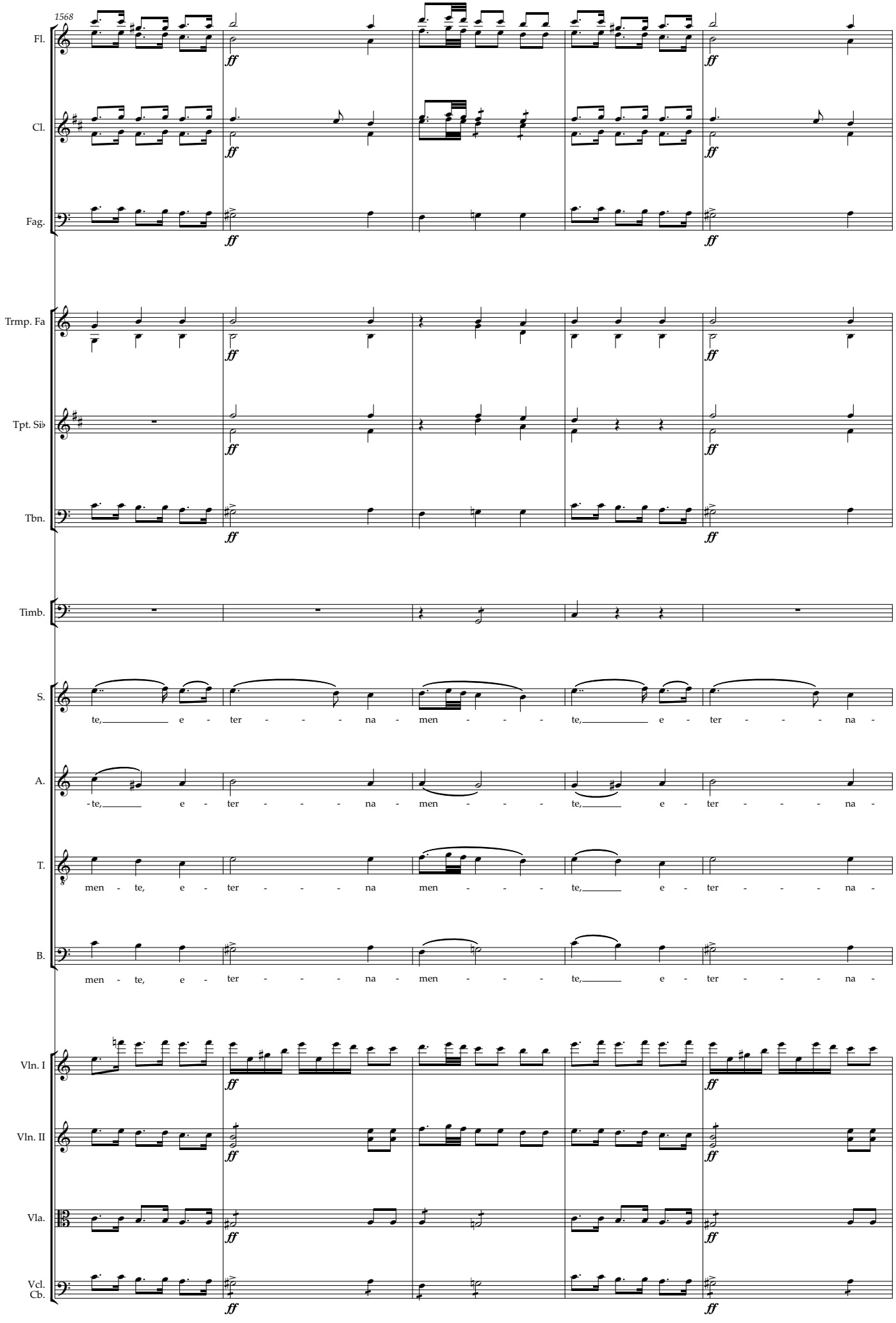

1538
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
bril - la O - de - i - de.
In - va - no il pu - ro ca - li - ce con
A.
bril - la O - de - i - de.
In va - no il pu - ro ca - li - ce con
T.
Spin - se quel dol - ce ze - fi - ro a ques - te ri - ve a - mor.
B.
Spin - se quel dol - ce ze - fi - ro a ques - te ri - ve a - mor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
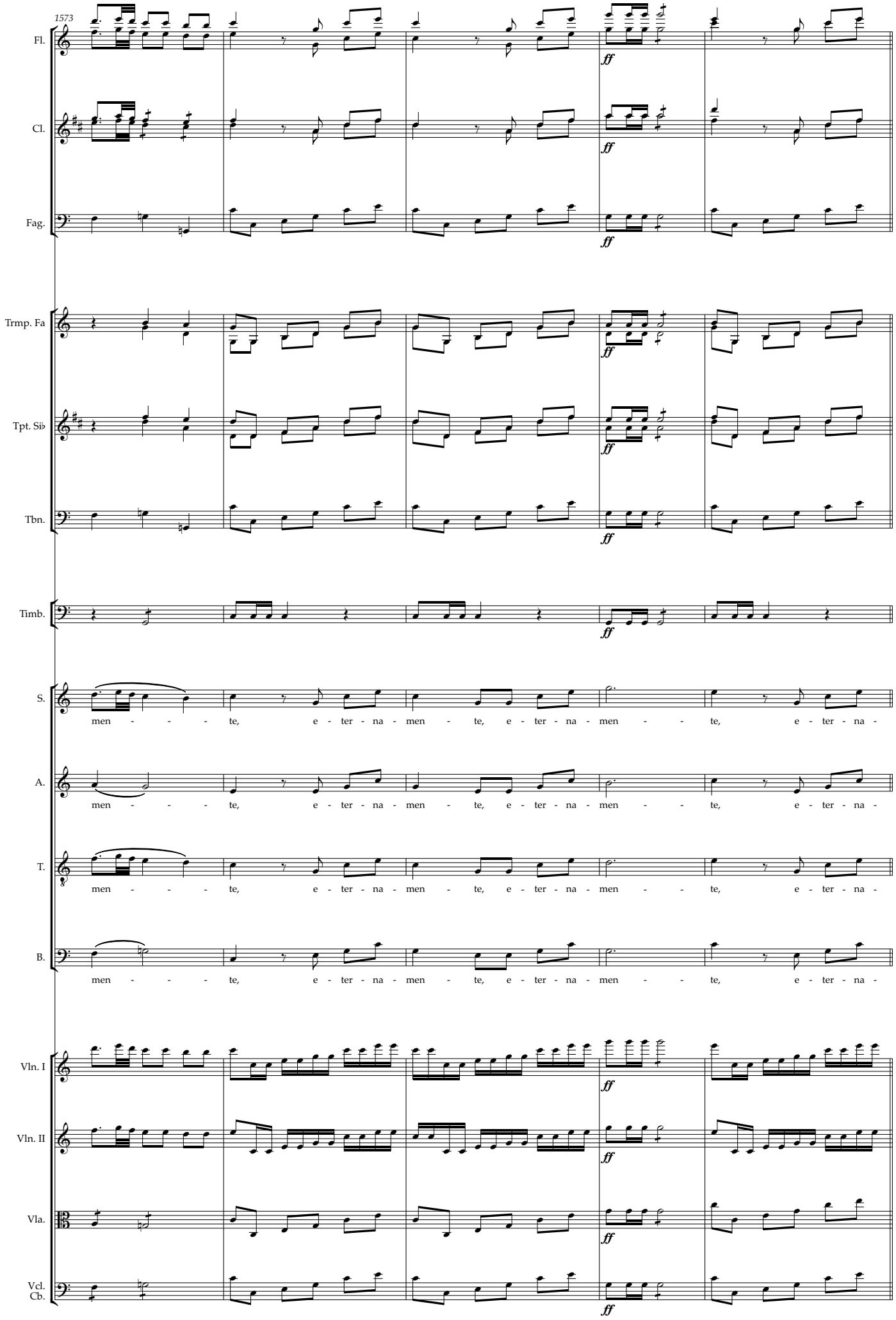

1546
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
te - se a lui quel fior.
Ces-se al va - lor,
al va - lor
A.
te - se a lui quel fior.
Ces-se al va - lor,
ces - se al va - lor
del
T.
Ces-se al va - lor
del dio pos -
B.
Ces - se al va - lor,
ces - se al va - lor,
ces-se al va - lor
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
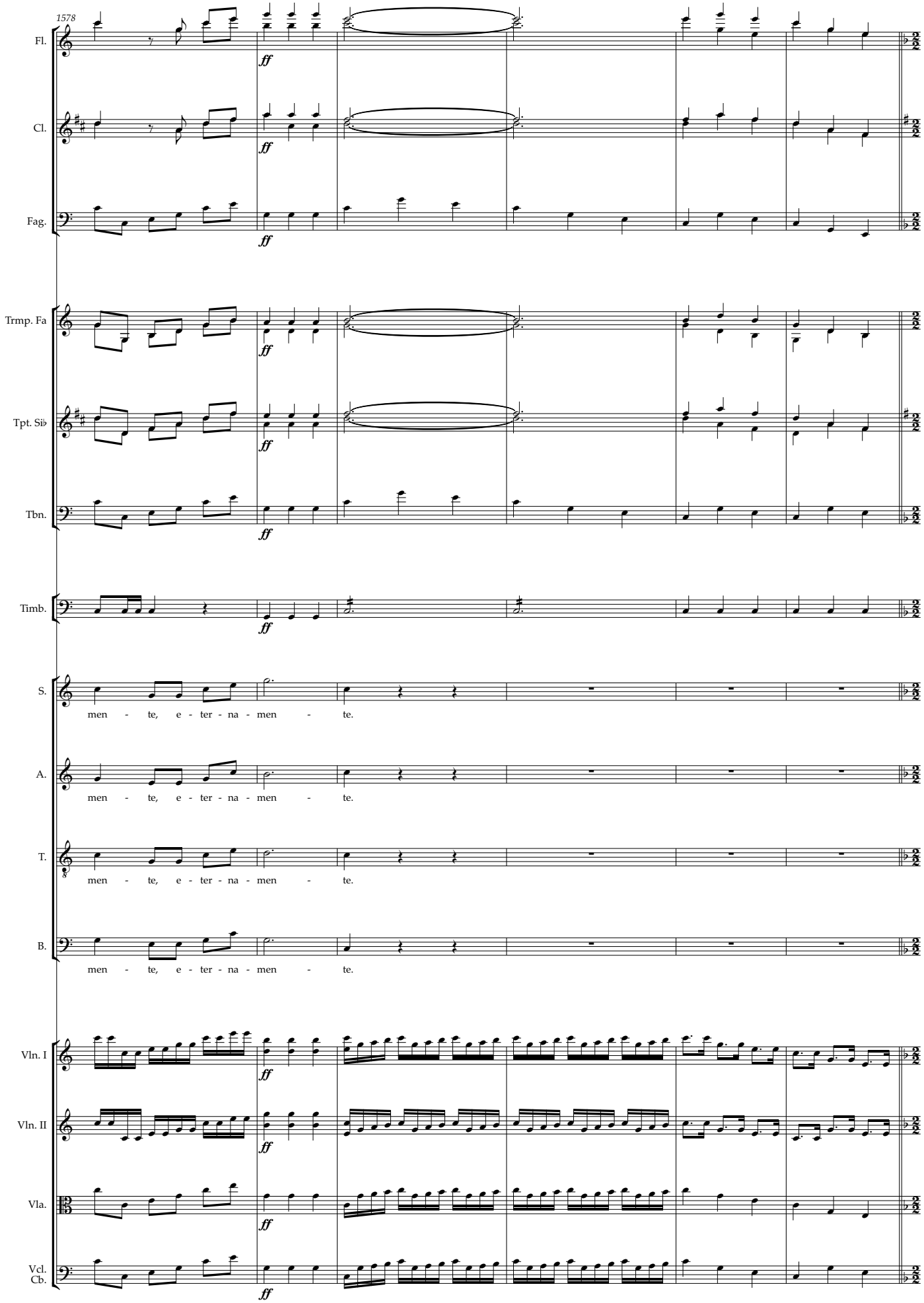

1553
Fl.
Cl.
Fag.
p
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
del dio pos - sen - - - - te, o tu che in dol - ce e_ te - ne - ro no - do gli u - nis - ci, a -
A.
dio pos - sen - - - - te, o tu che in dol - ce e_ te - ne - ro no - do gli u - nis - ci, a -
T.
sen - - - - te, o tu che in dol - ce e te - ne - ro no - do gli u - nis - ci, a -
B.
del dio pos - sen - - - - te, o tu che in dol - ce e te - ne - ro no - do gli u - nis - ci, a -
Vln. I
p
Vln. II
p
Vla.
p
Vcl.
Cb.
p


1559
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
f
mor ser - ba cos - tan - te il ze - - fi - ro, fi - do man - tie - ni il
mor ser - ba cos - tan - te il ze - - fi - ro, fi - do man - tie - ni il
mor ser - ba cos - tan - te il ze - fi - ro,
mor fi do man - tie - ni il cor, il
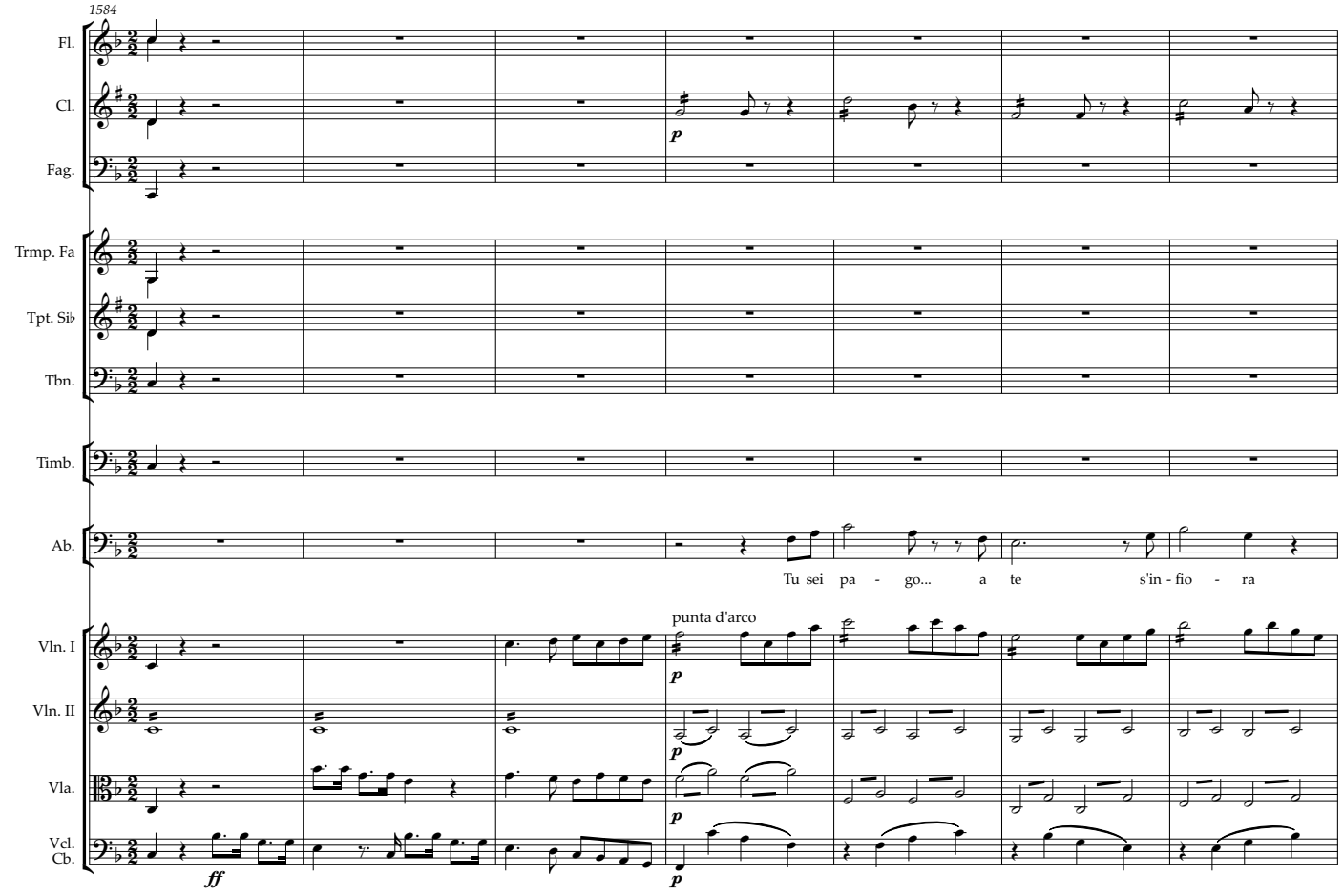

1563
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
cor, te, s'a-min fra - lor, s'a-min fra - lor, e - ter - na - men - - - - -
A.
cor, te, s'a-min fra - lor, s'a-min fra lor, e - ter - na - men - - - - - - - - -
T.
s'a - min men - te, s'a - min, s'a - min e - ter - na -
B.
cor, te, s'a - min, s'a - min e - ter - na - men - - - - e - - - - - ter - - - na -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
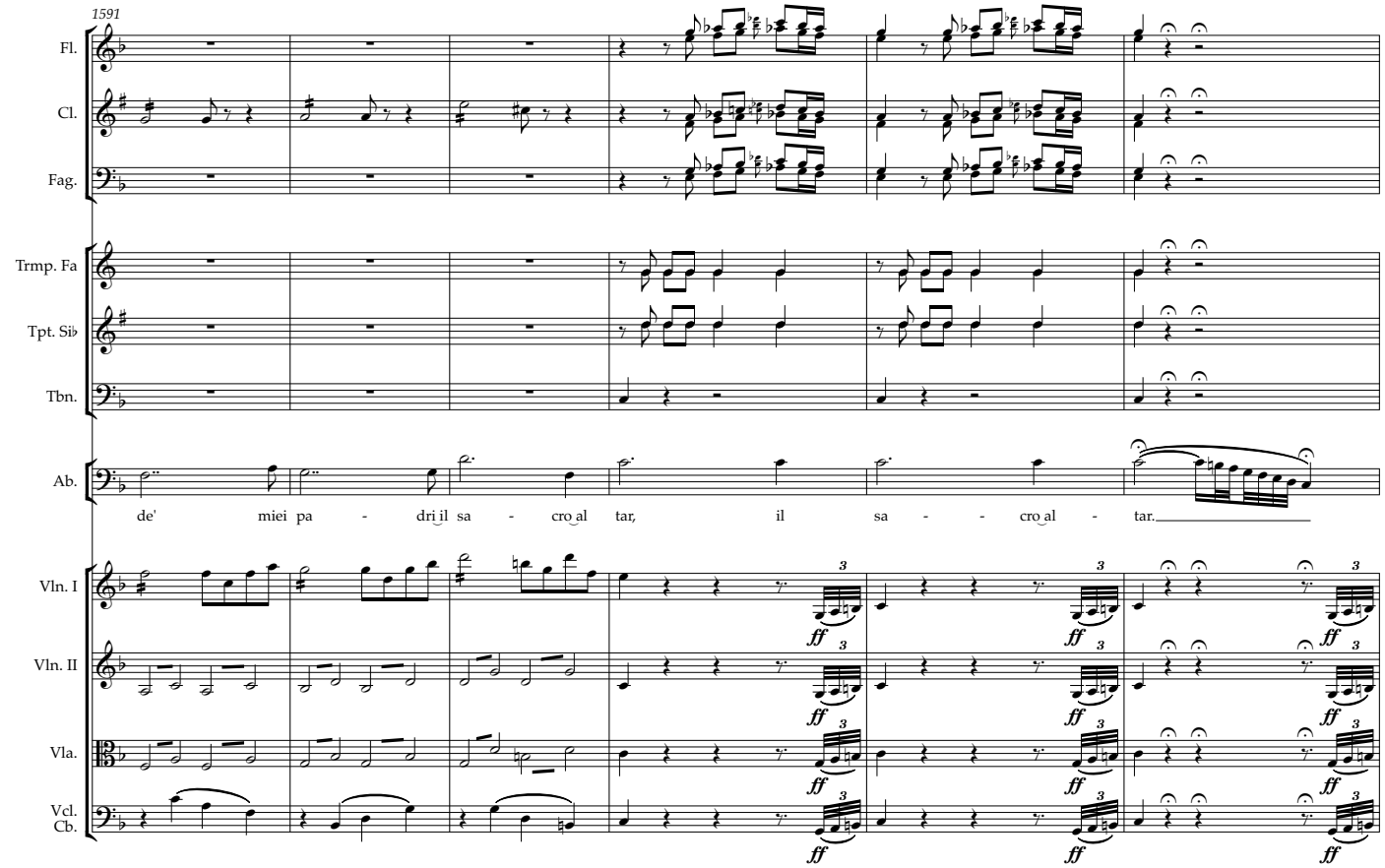

1568
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
te, e - ter - - - na - men - - - te, e - ter - - - na -
-te, e - ter - - - na - men - - - te, e - ter - - - na -
men - te, e - ter - - - na men - - - te, e - ter - - - na -
men - te, e - ter - - - na - men - - - te, e - ter - - - na -
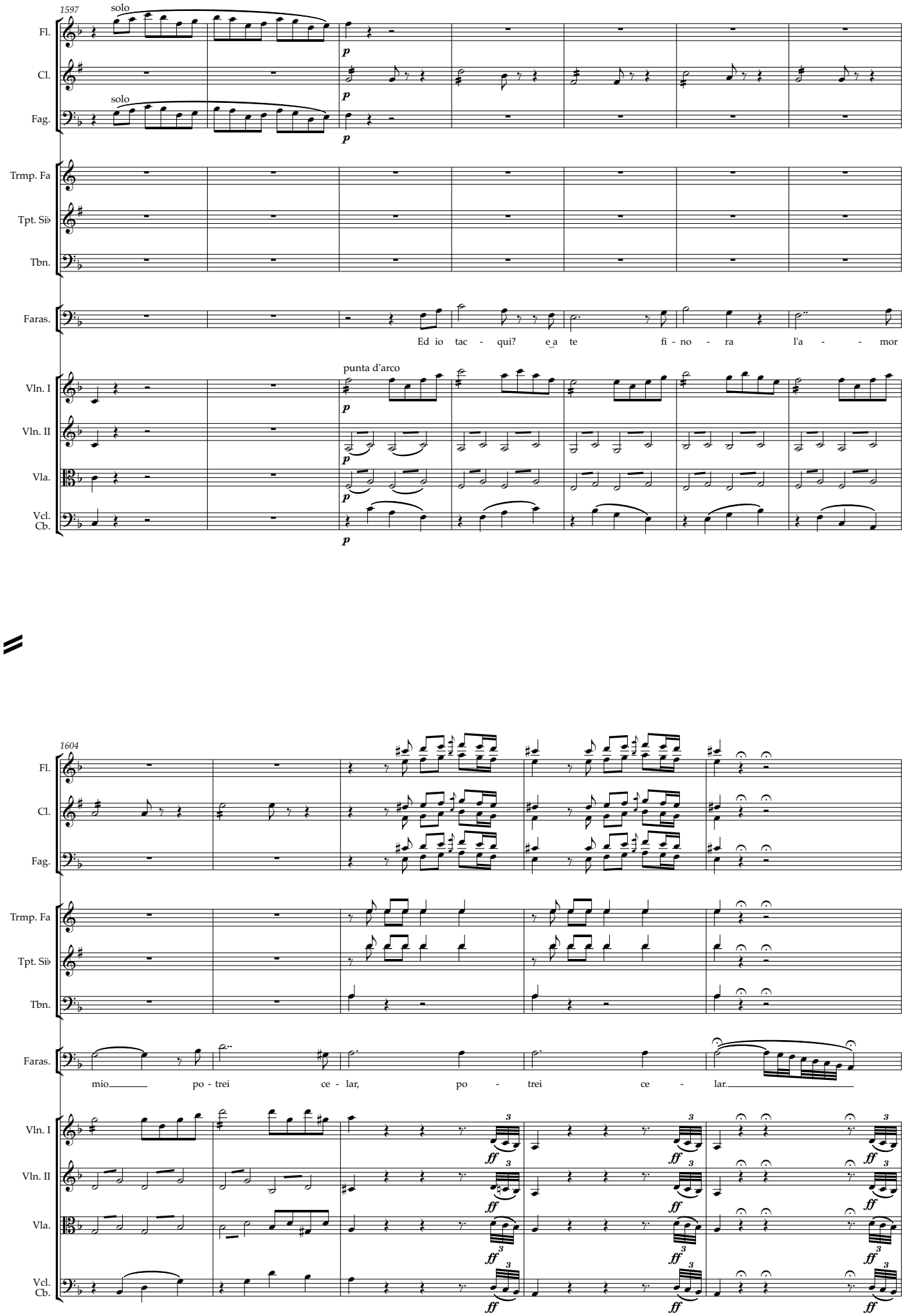

1573
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
men - - - te, e - ter - na - men - te, e - ter - na - men - - te, e - ter - na -
A.
men - - - te, e - ter - na - men - te, e - ter - na - men - - te, e - ter - na -
T.
men - - - te, e - ter - na - men - te, e - ter - na - men - - te, e - ter - na -
B.
men - - - te, e - ter - na - men - te, e - ter - na - men - - te, e - ter - na -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
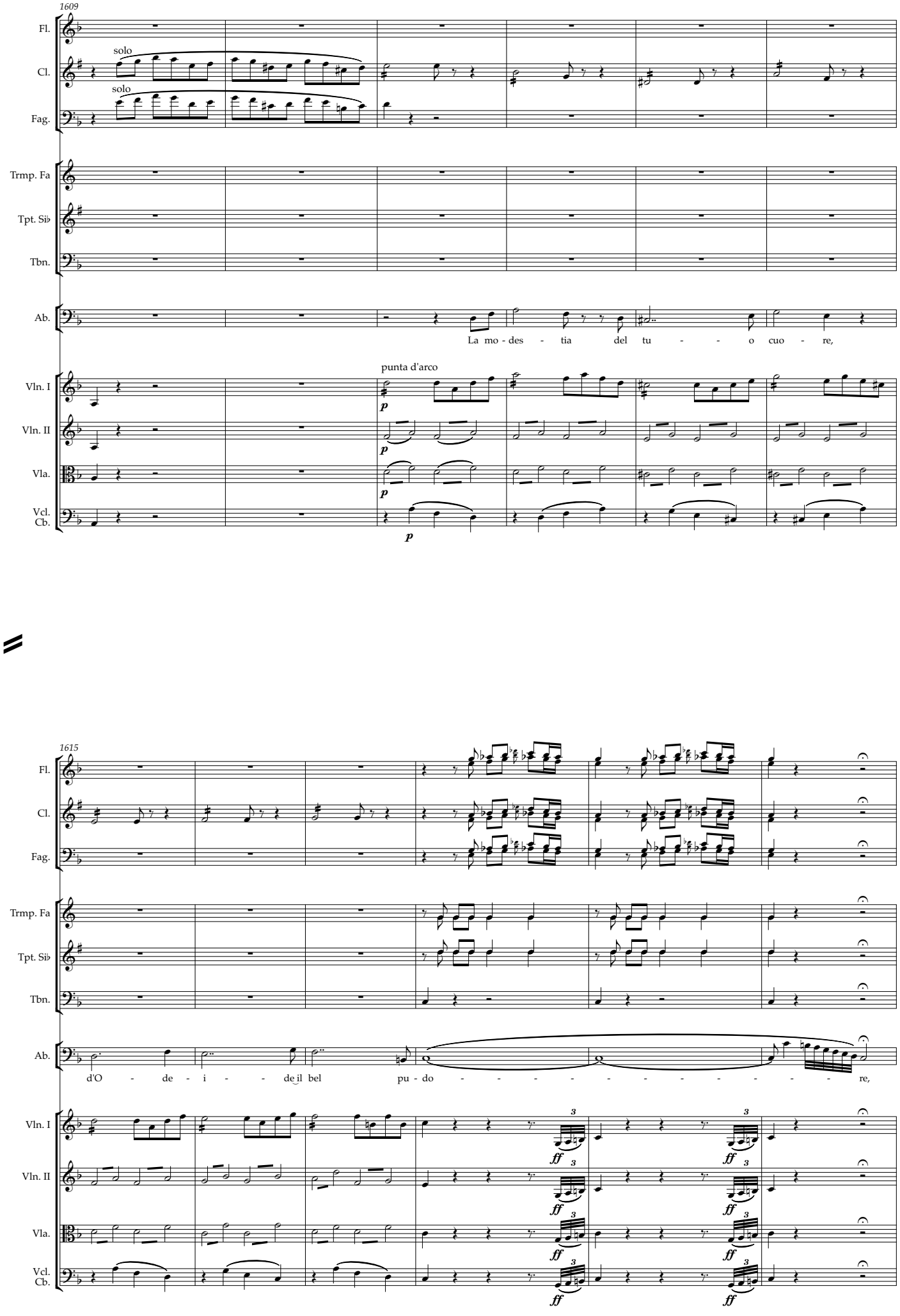

1578
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
men - te, e - ter - na - men - te.
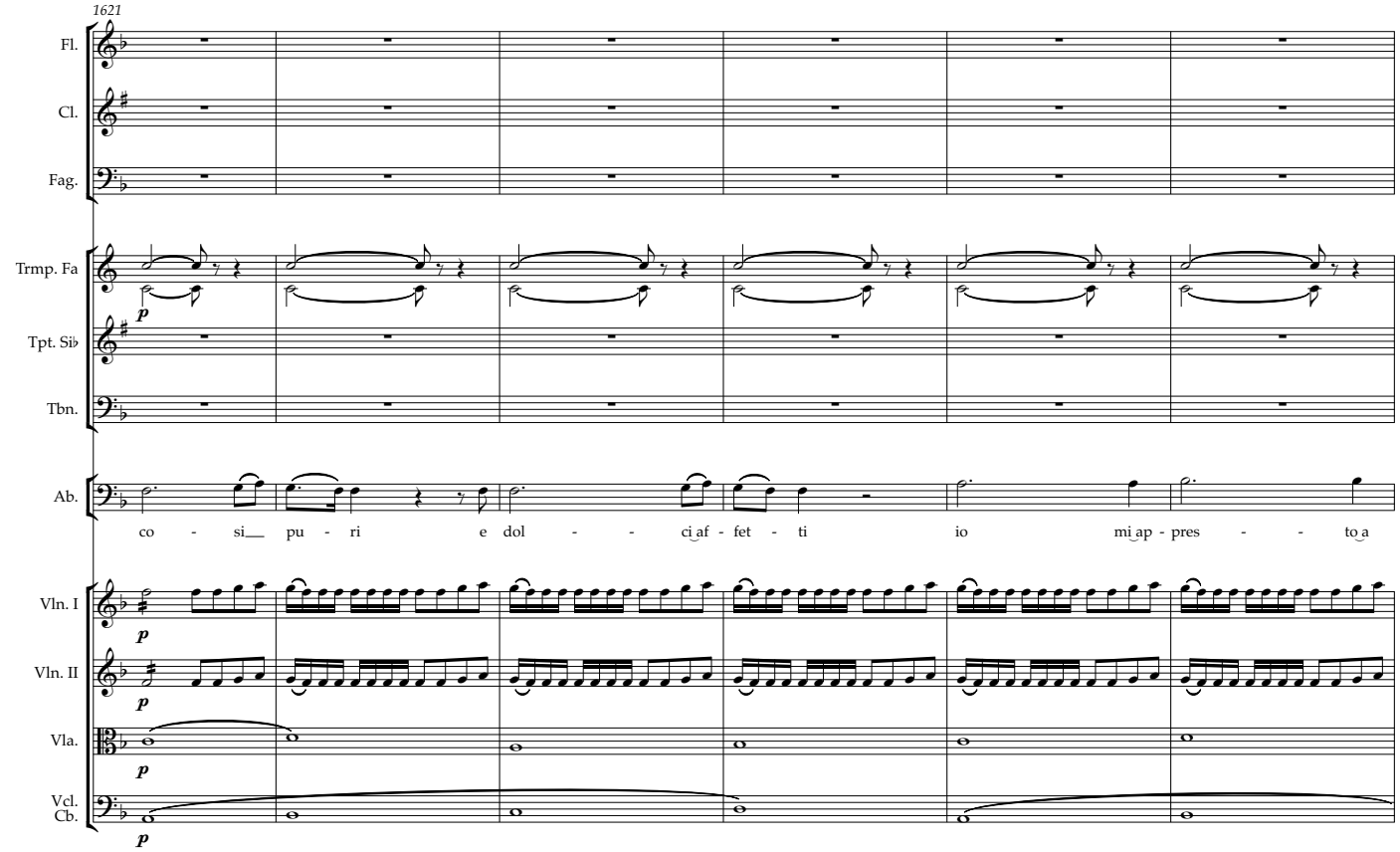
Scena XII
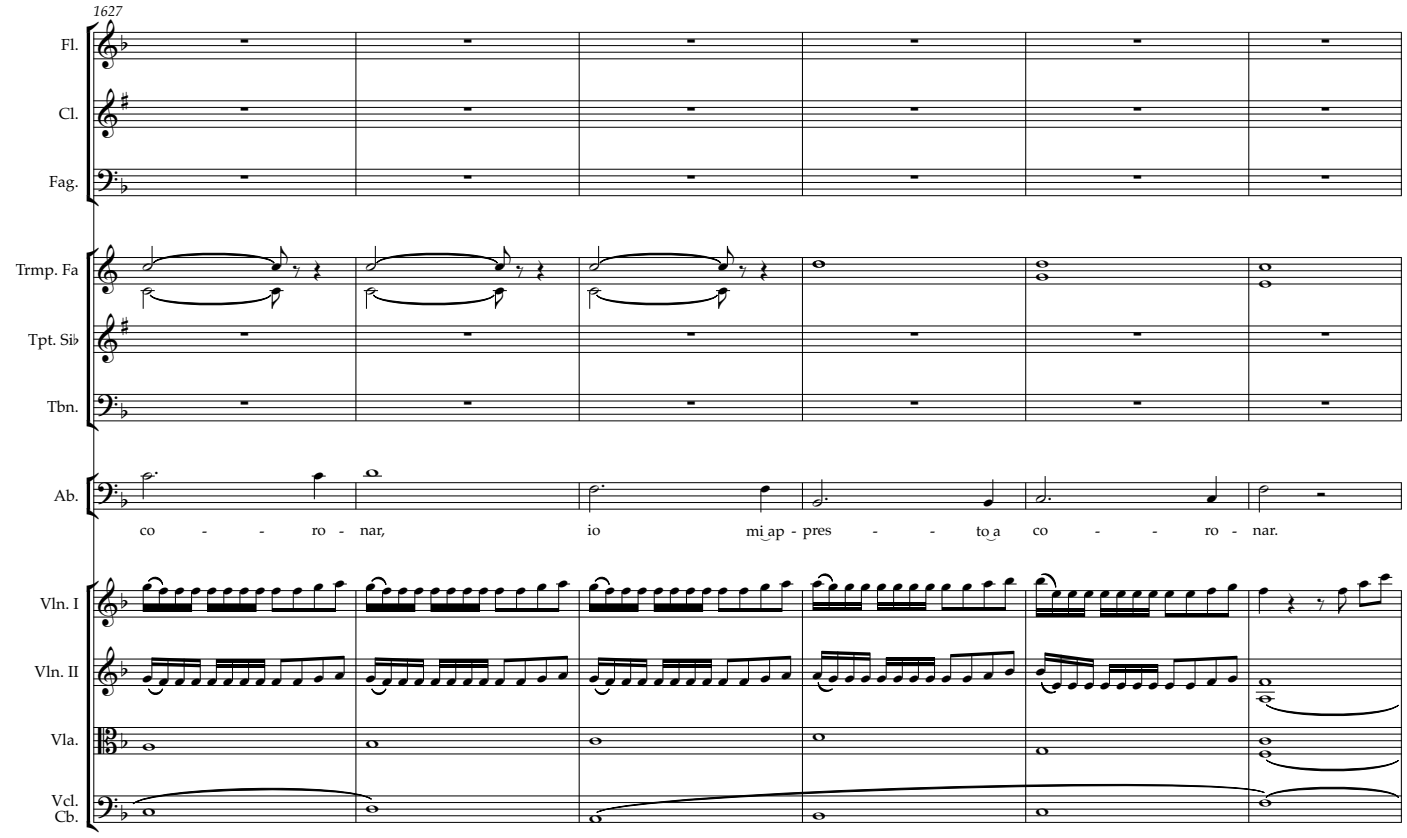

1584
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Ab.
Tu sei pa - go... a te s'in - fio - ra
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
punta d'arco
p
ff
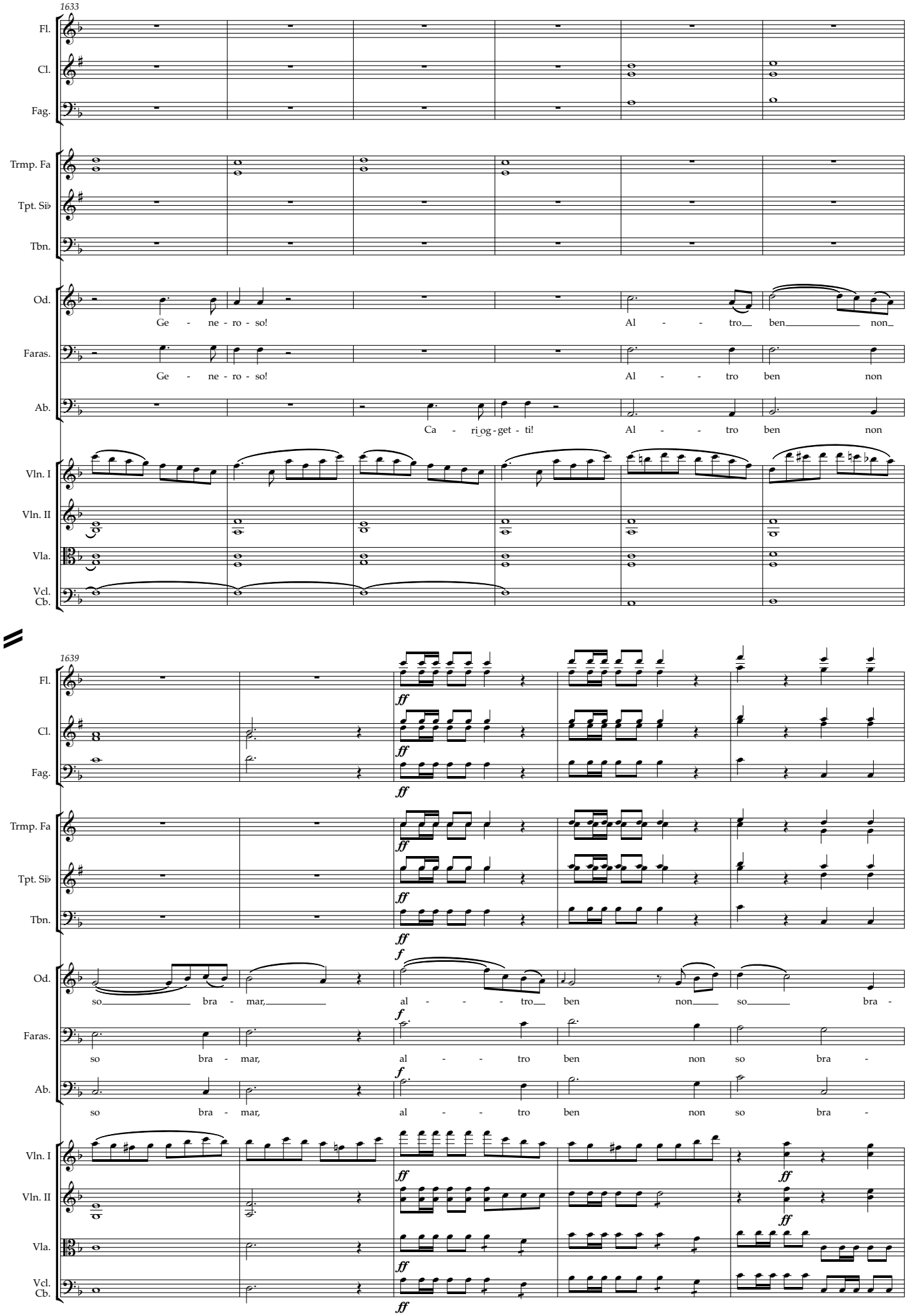

1591
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Ab.
de' miei pa - dri il sa - cro al tar, il sa - cro al - tar.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
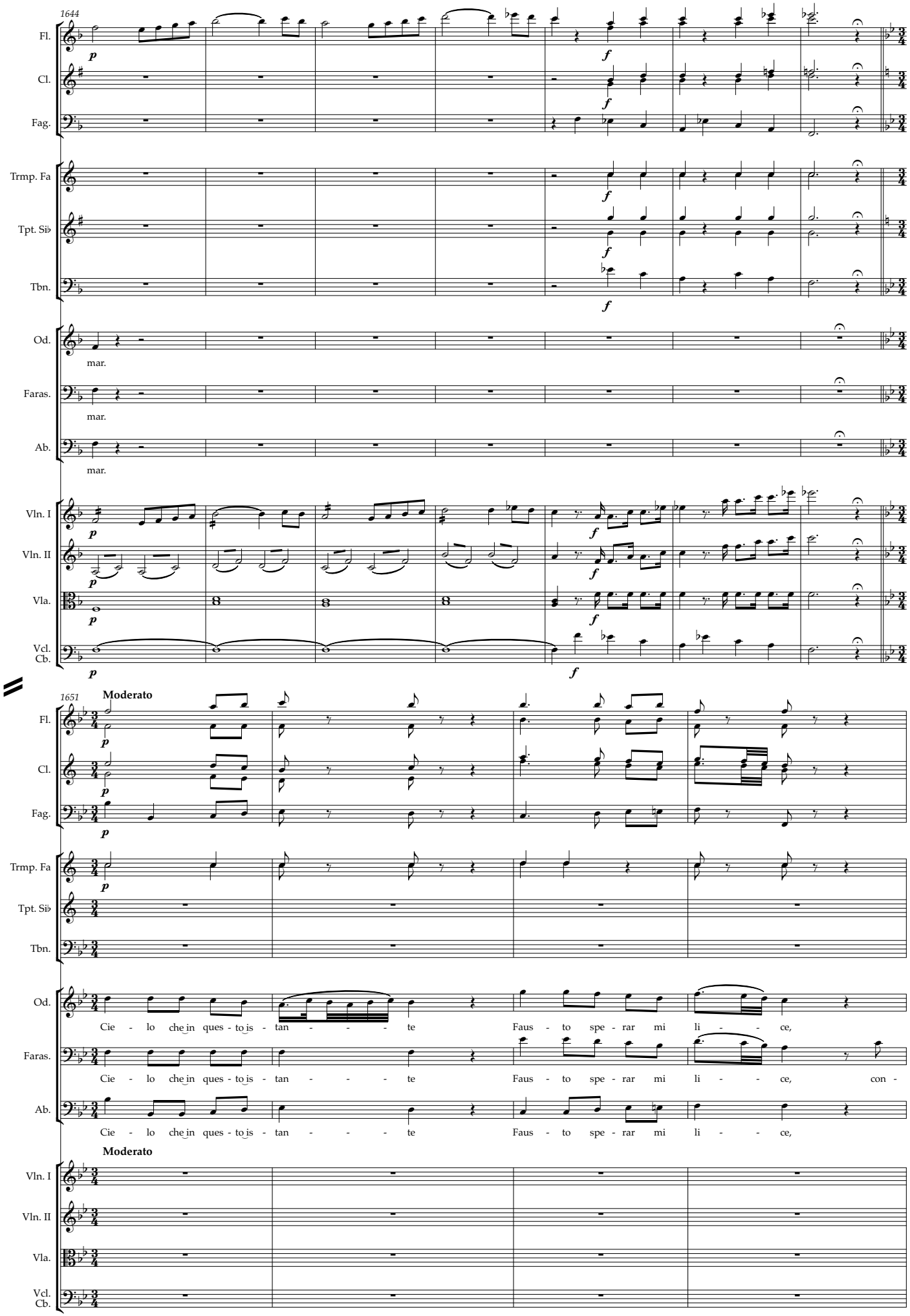

1597
solo
Fl.
Cl.
solo
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faras.
Ed io tac - qui? e a te fi - no - ra l'a - - mor
punta d'arco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1604
mio po - trei ce - lar, po - trei ce - lar.
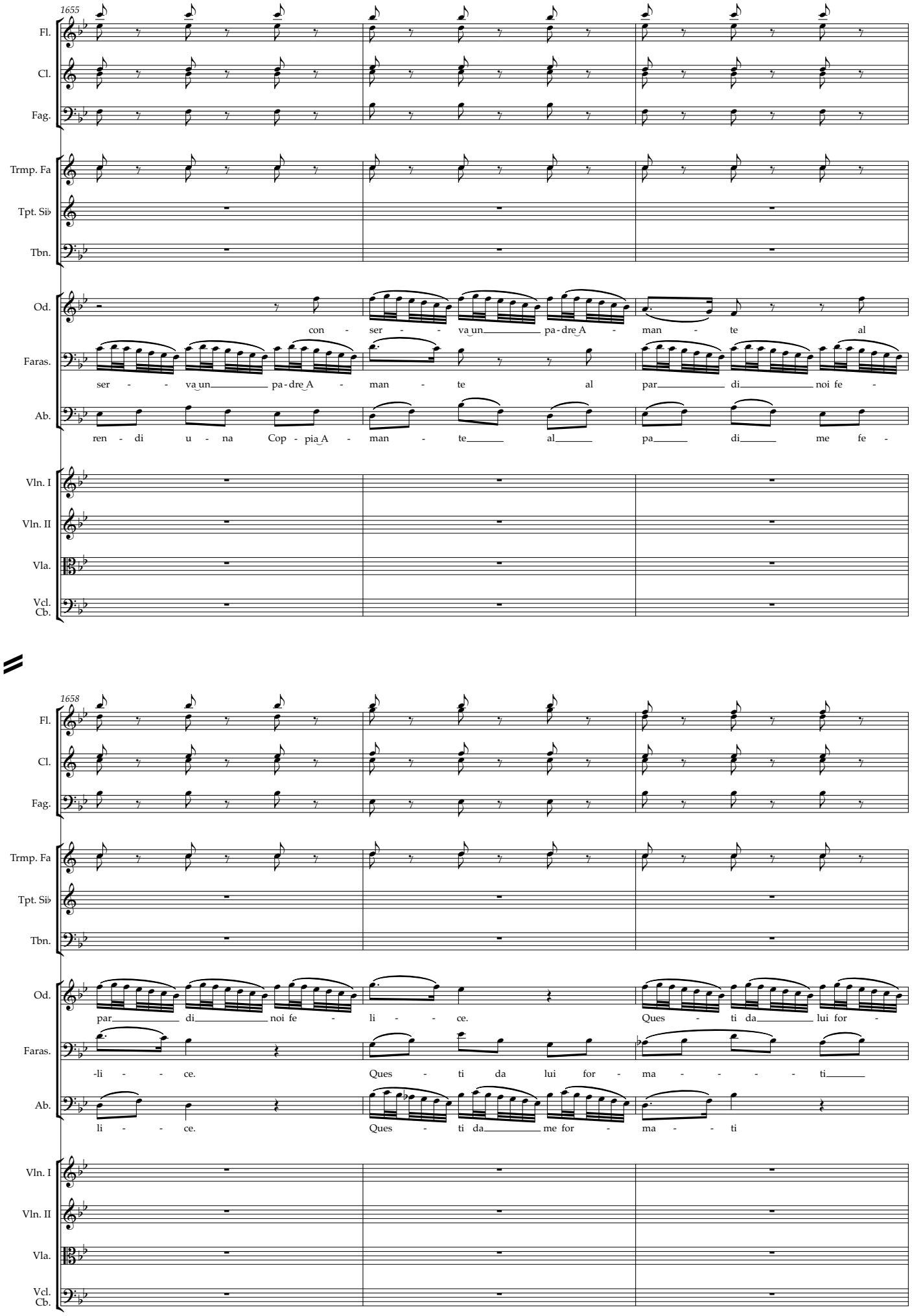

1609
Fl.
Cl.
Fag.
solo
solo
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Ab.
La mo - des - tia del tu - - - o cuo - re,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
punta d'arco
p
p
p
p
1615
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Ab.
d'O - de - i - - de - il bel pu - do - - - - - - - - - - - re,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
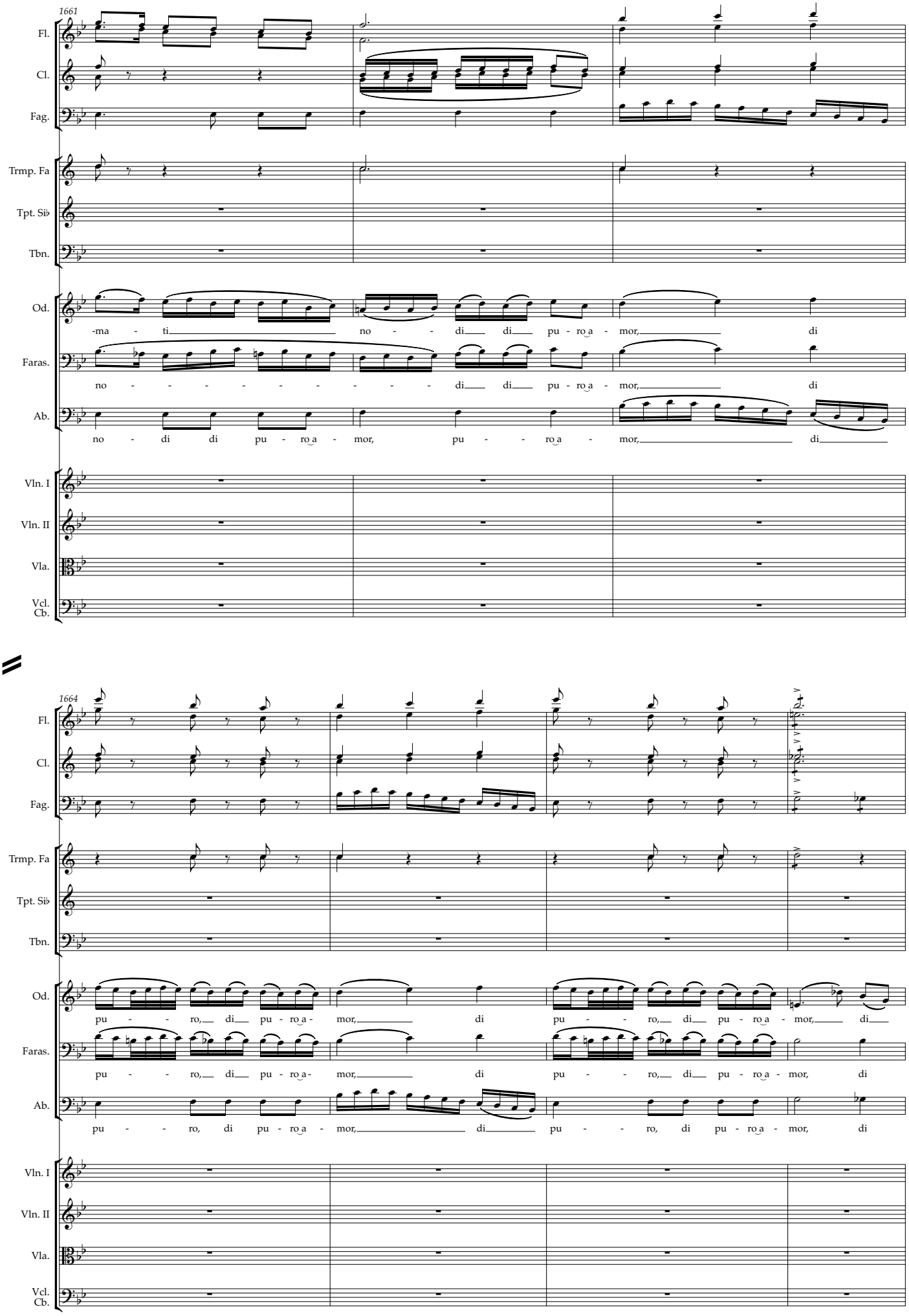

1621
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Ab.
co - si__ pu - ri e dol - - ci af - fet - ti io mi ap - pres - - to a
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
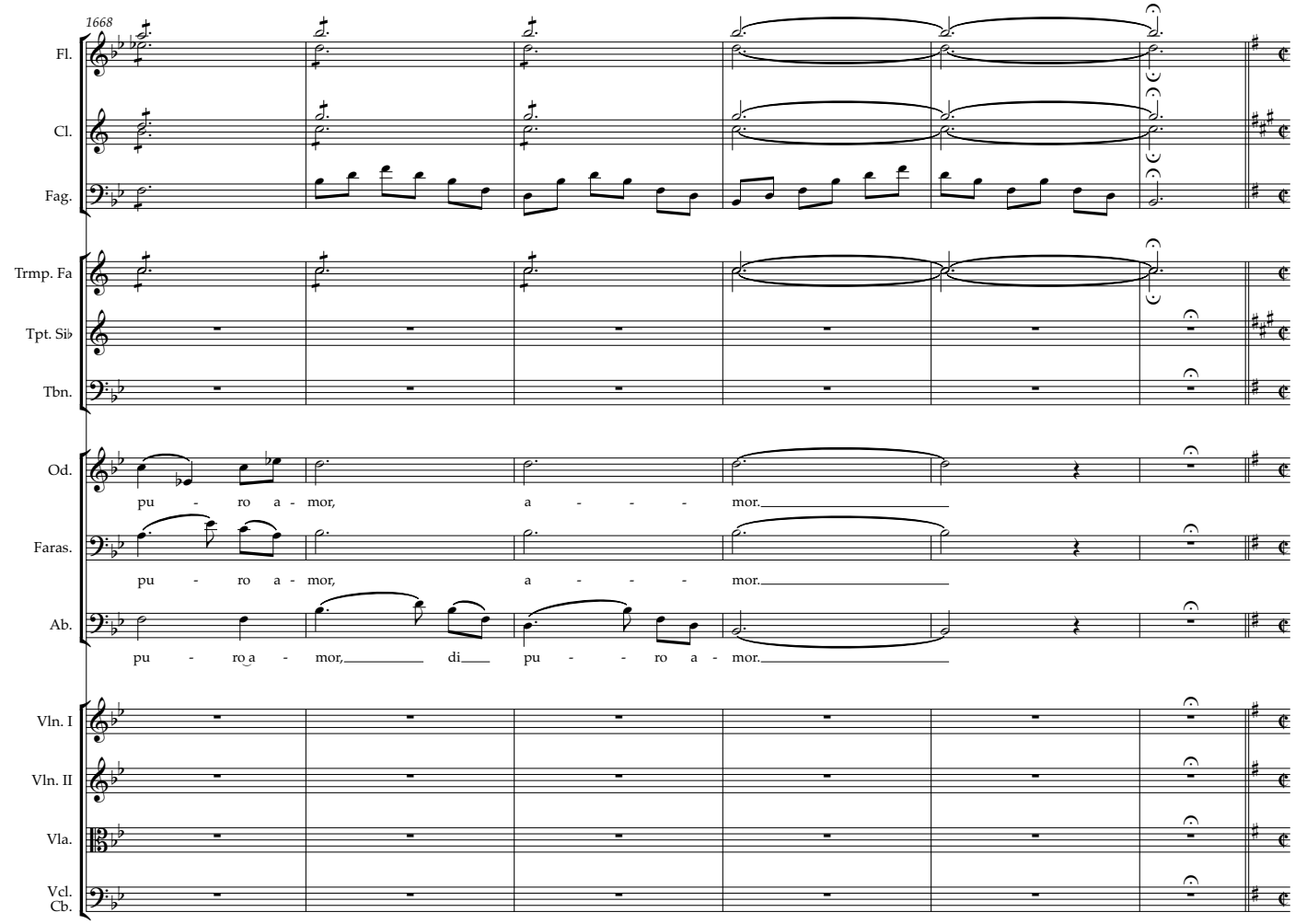

1627
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Ab.
co - - ro - nar, io mi ap - pres - - to a co - - ro - nar.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


1633
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Ge - ne - ro - so!
Al - - - tro ben non
Faras.
Ge - ne - ro - so!
Al - - - tro ben non
Ab.
Ca - ri og - get - ti!
Al - - - tro ben non
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1639
ff
f
so bra - mar, al - - - tro ben non so bra -
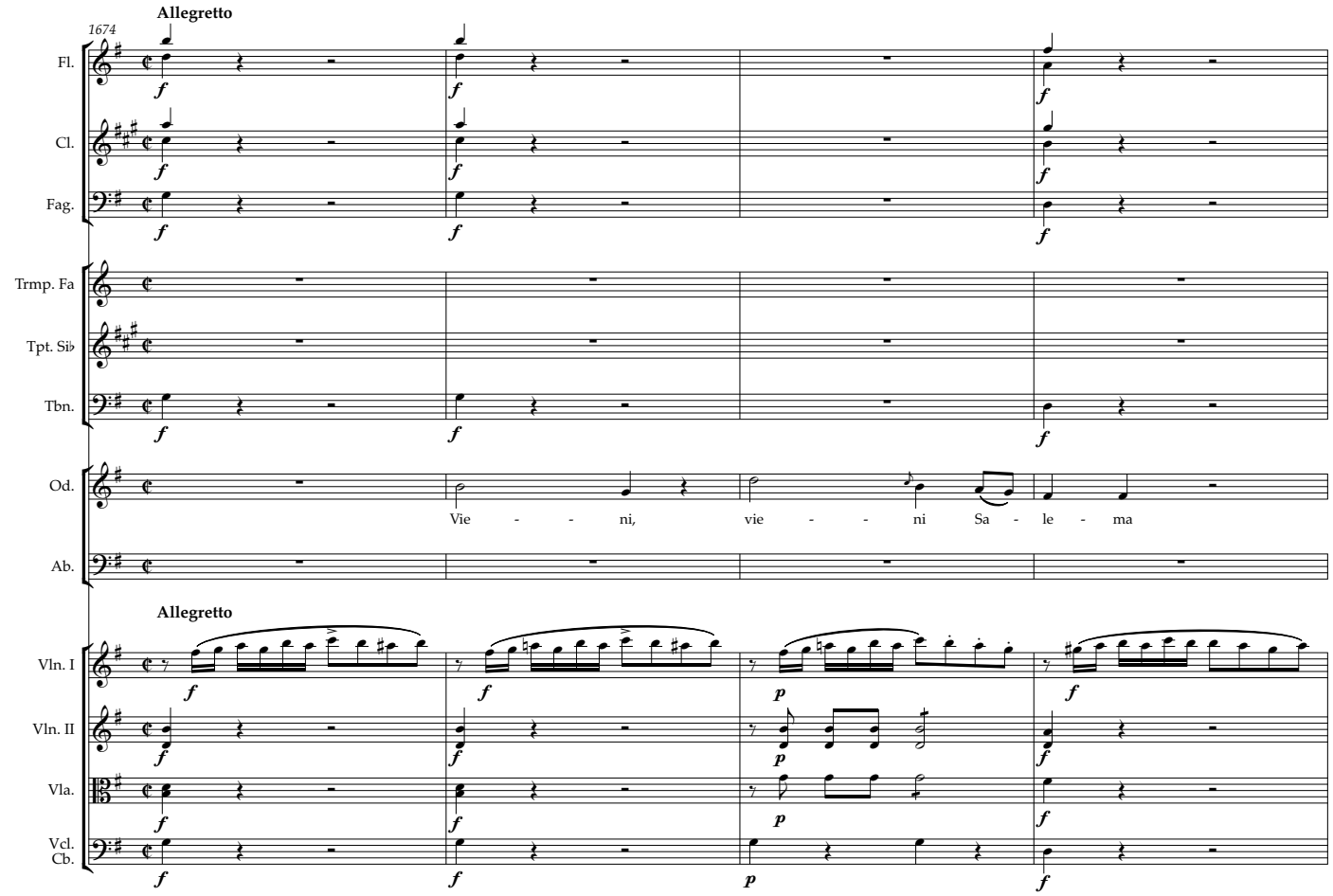

1644
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Od.
mar.
Faras.
mar.
Ab.
mar.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1651
Moderato
Cie - lo che in ques - to is - tan - - - - te Faus - to spe - rar mi li - - - ce,
Cie - lo che in ques - to is - tan - - - - te Faus - to spe - rar mi li - - - ce, con -
Cie - lo che in ques - to is - tan - - - - te Faus - to spe - rar mi li - - - ce,
Moderato
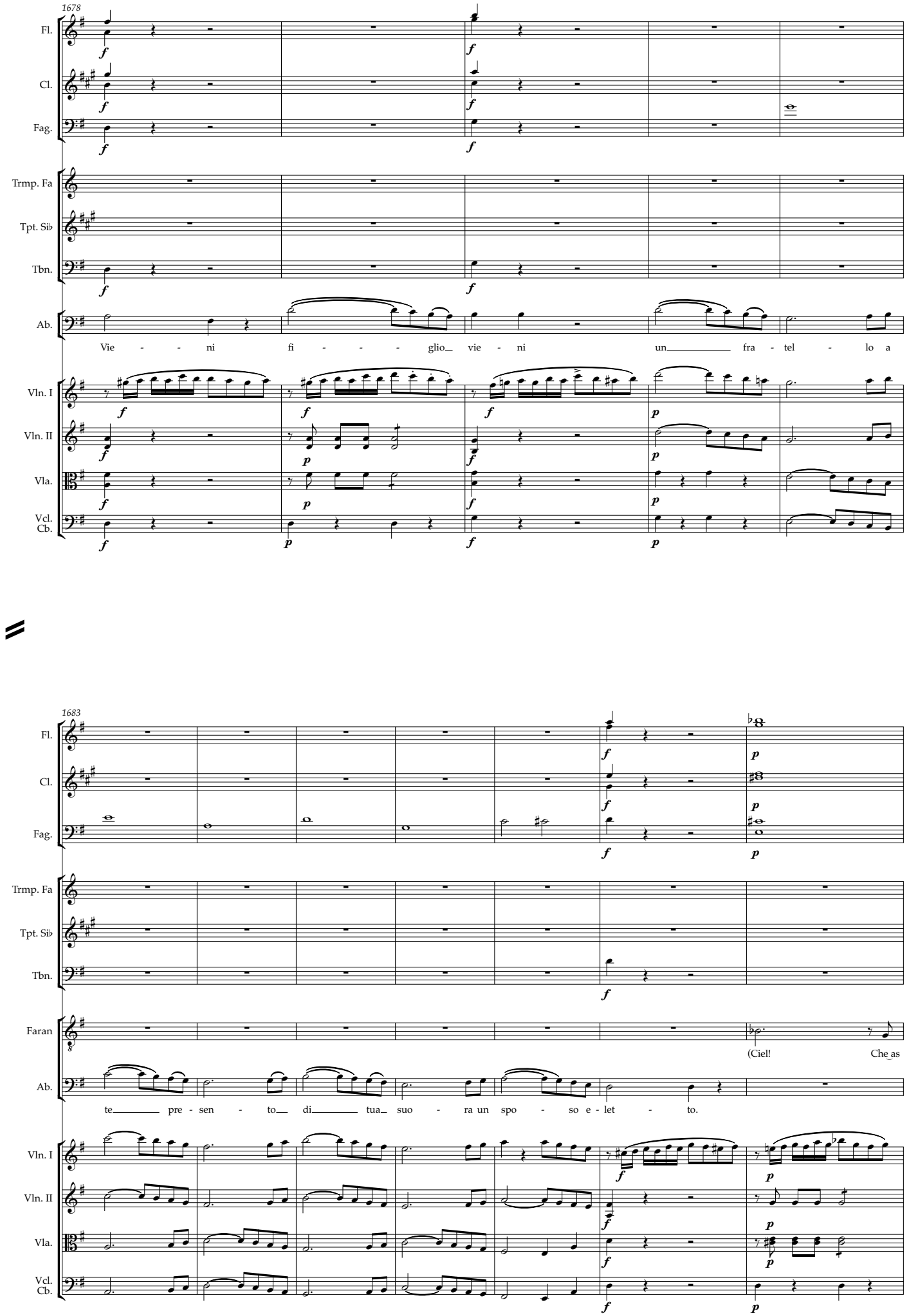

1655
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
con - ser - - va un pa-dre A - man - te al
Faras.
ser - - va un pa-dre A - man - te al par di noi fe -
Ab.
ren - di u - na Cop - pia A - man - te al pa di me fe -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1658
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
par di noi fe - li - - ce. Ques - ti da lui for -
Faras.
-li - - ce. Ques - ti da lui for - ma - - - - - ti
Ab.
li - - ce. Ques - ti da me for - ma - - ti
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
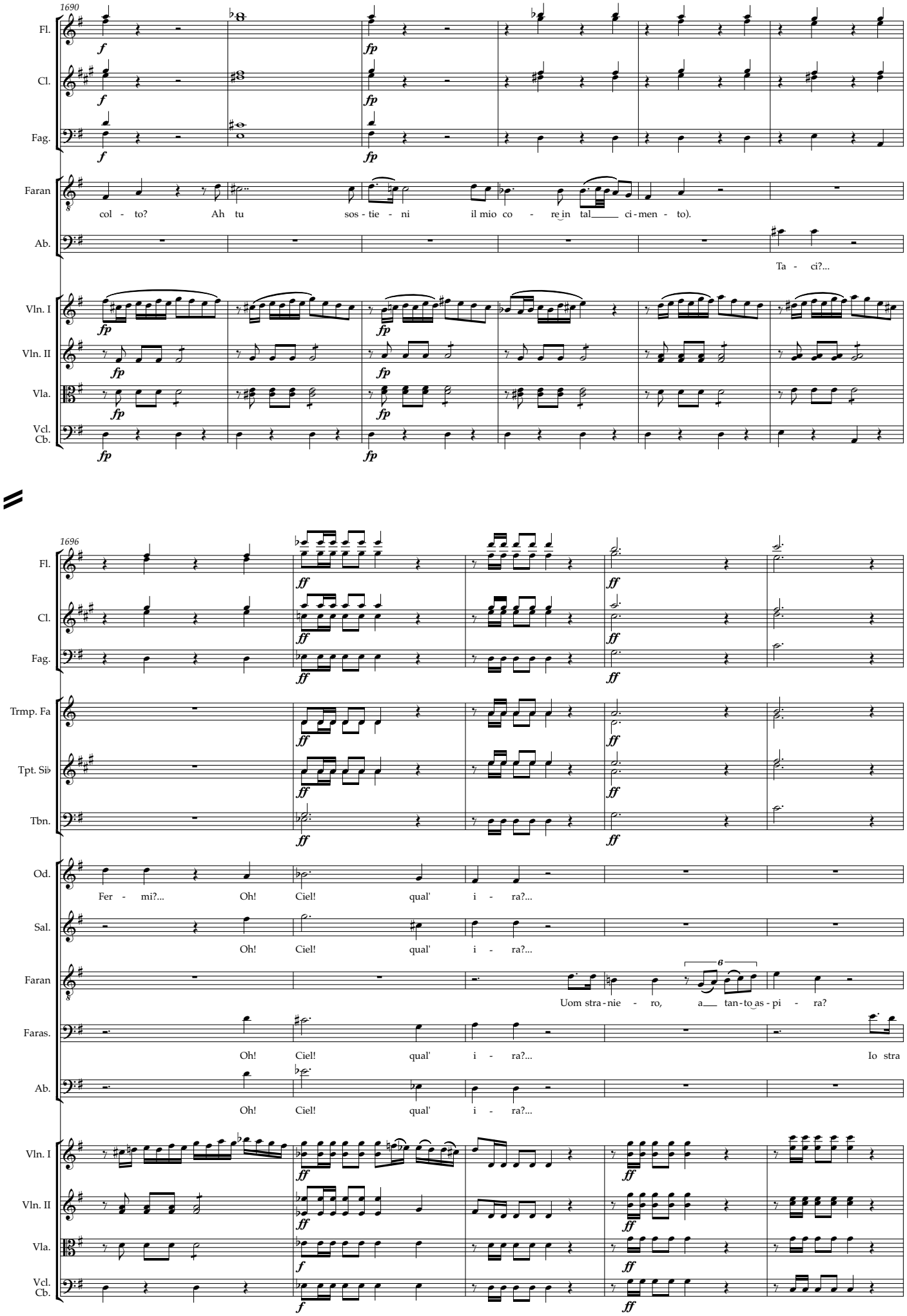

1661
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
-ma - ti no - - di di pu - ro a - mor, di
Faras.
no - - - - - - - - - - di di pu - ro a - mor, di
Ab.
no - di di pu - ro a - mor, pu - - ro a - mor, di
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1664
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
pu - - ro, di pu - ro a - mor, di pu - - ro, di pu - ro a - mor, di
Faras.
pu - - ro, di pu - ro a - mor, di pu - - ro, di pu - ro a - mor, di
Ab.
pu - - ro, di pu - ro a - mor, di pu - - ro, di pu - ro a - mor, di
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

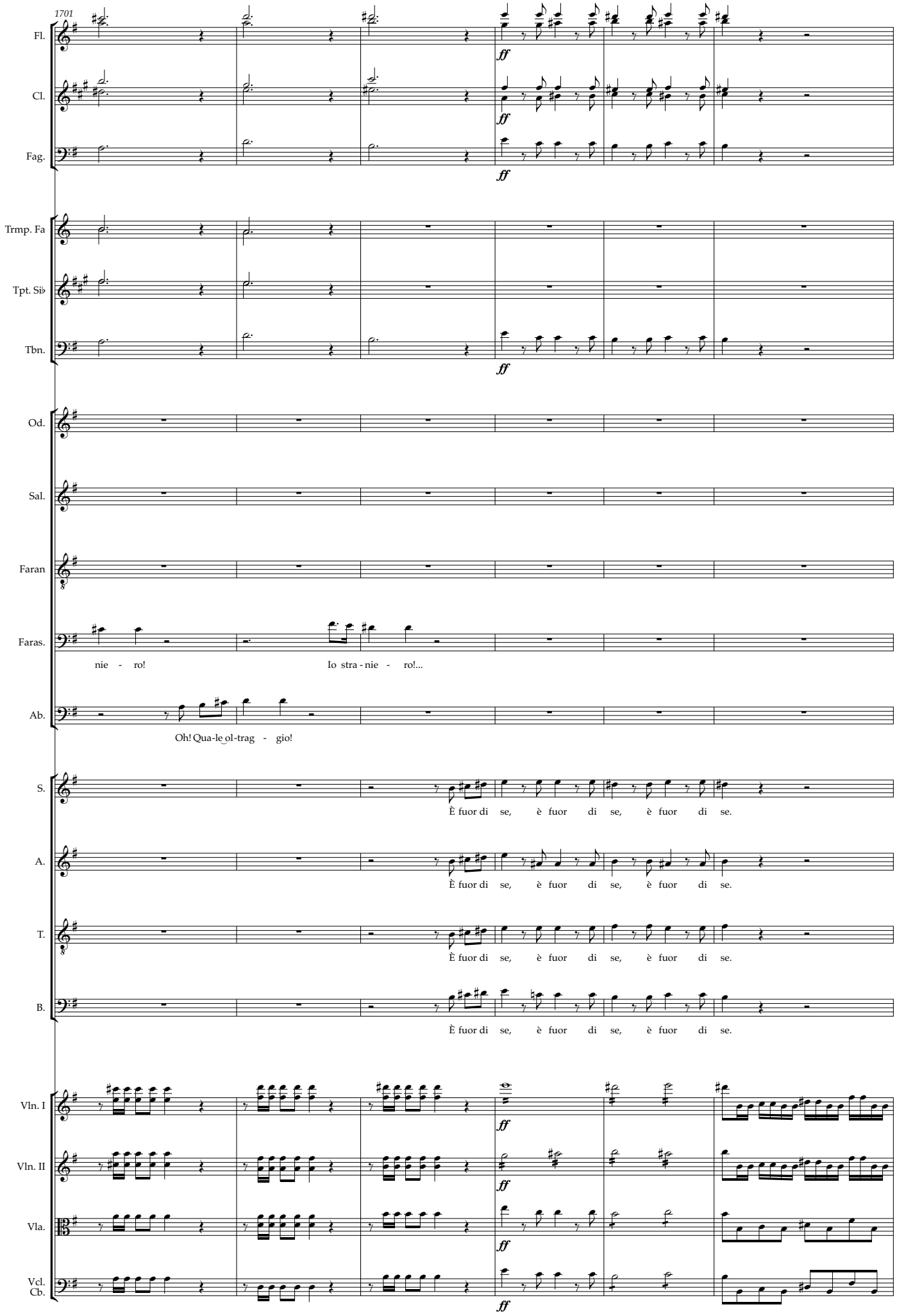

1668
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
pu - ro a - mor, a - - - - mor.
Faras.
pu - ro a - mor, a - - - - mor.
Ab.
pu - ro a - mor, di pu - - - ro a - mor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
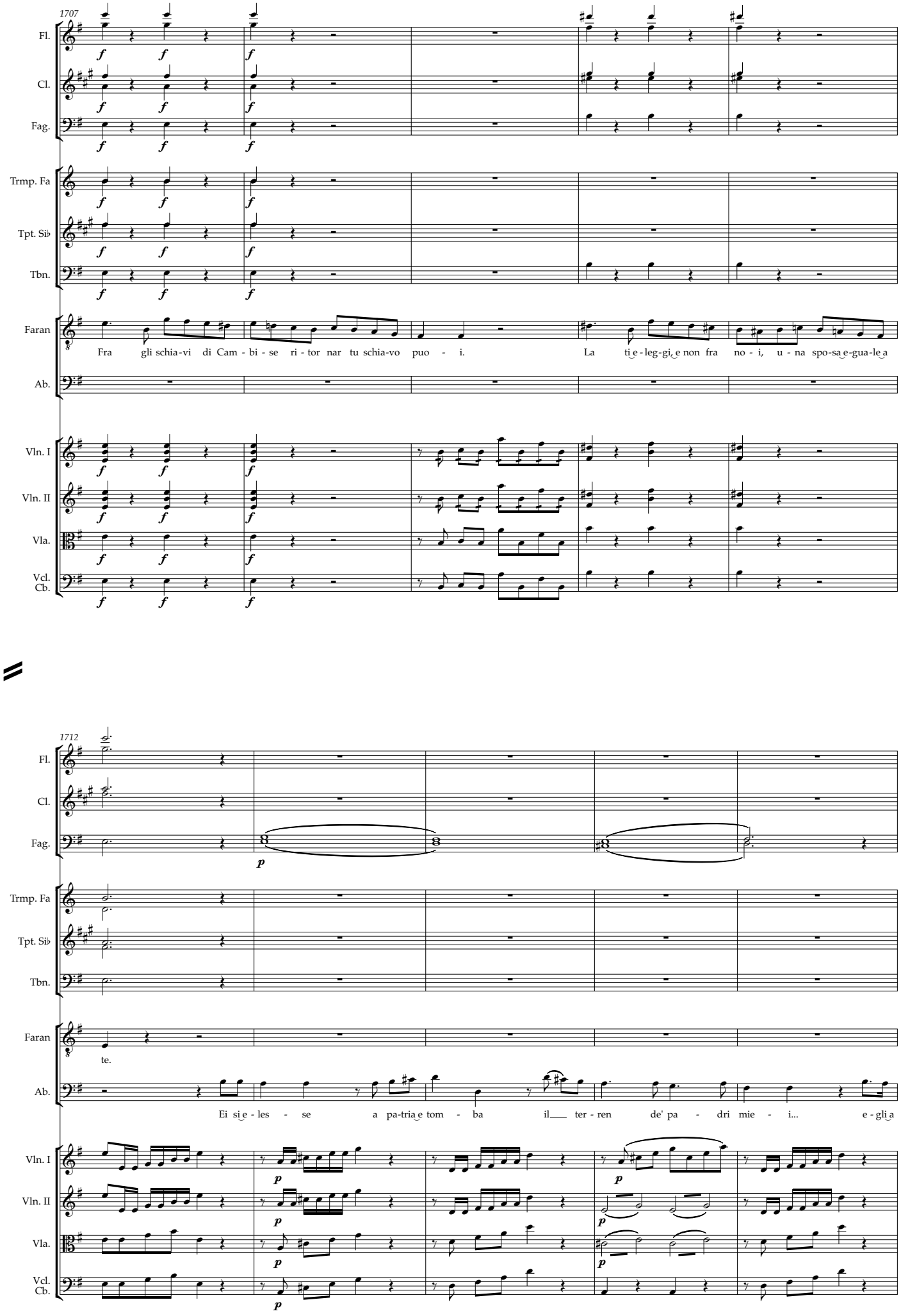
Scena XIII
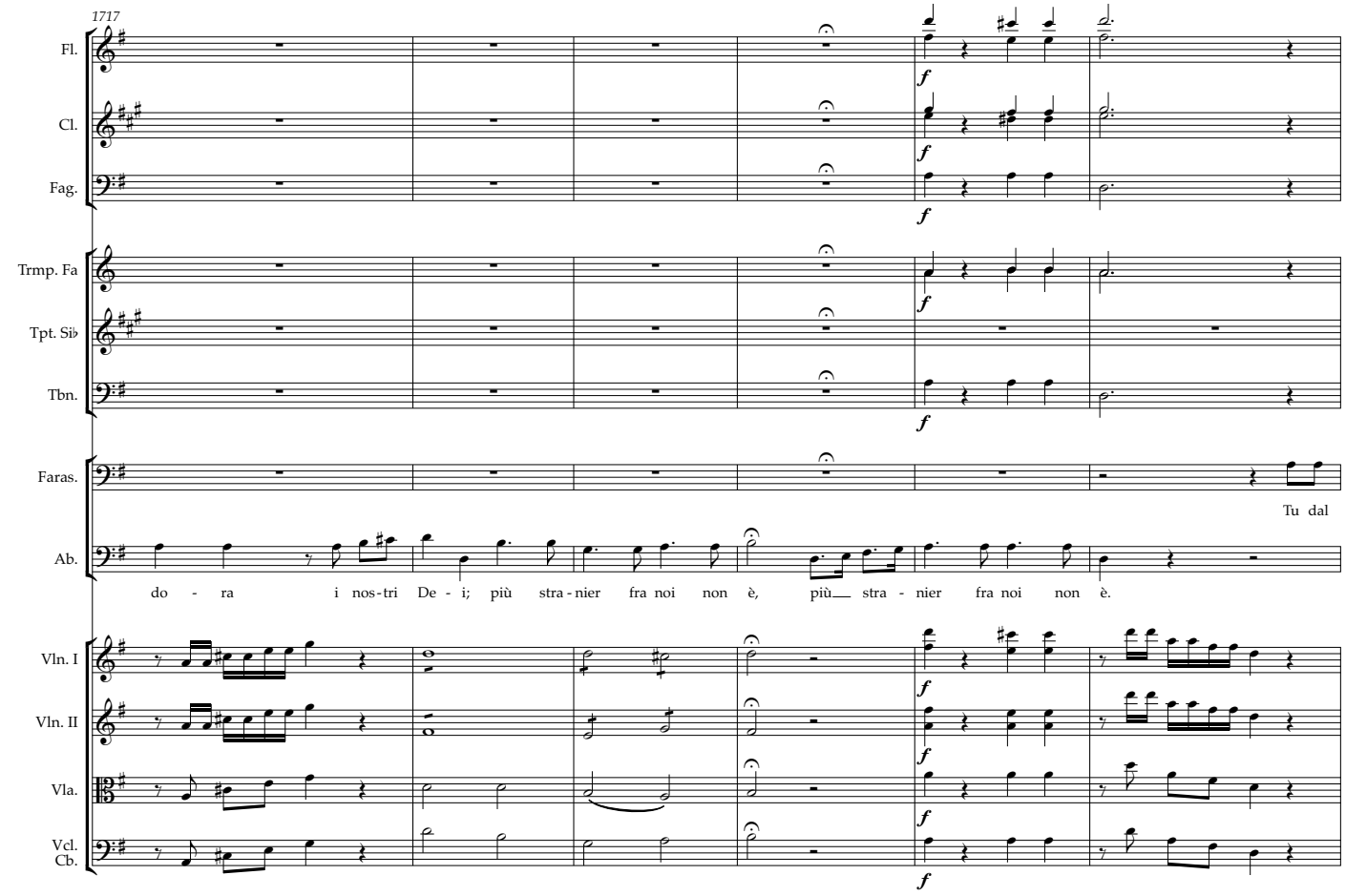

1674
Allegretto
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Vie - - - ni, vie - - - ni Sa - le - ma
Ab.
Allegretto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
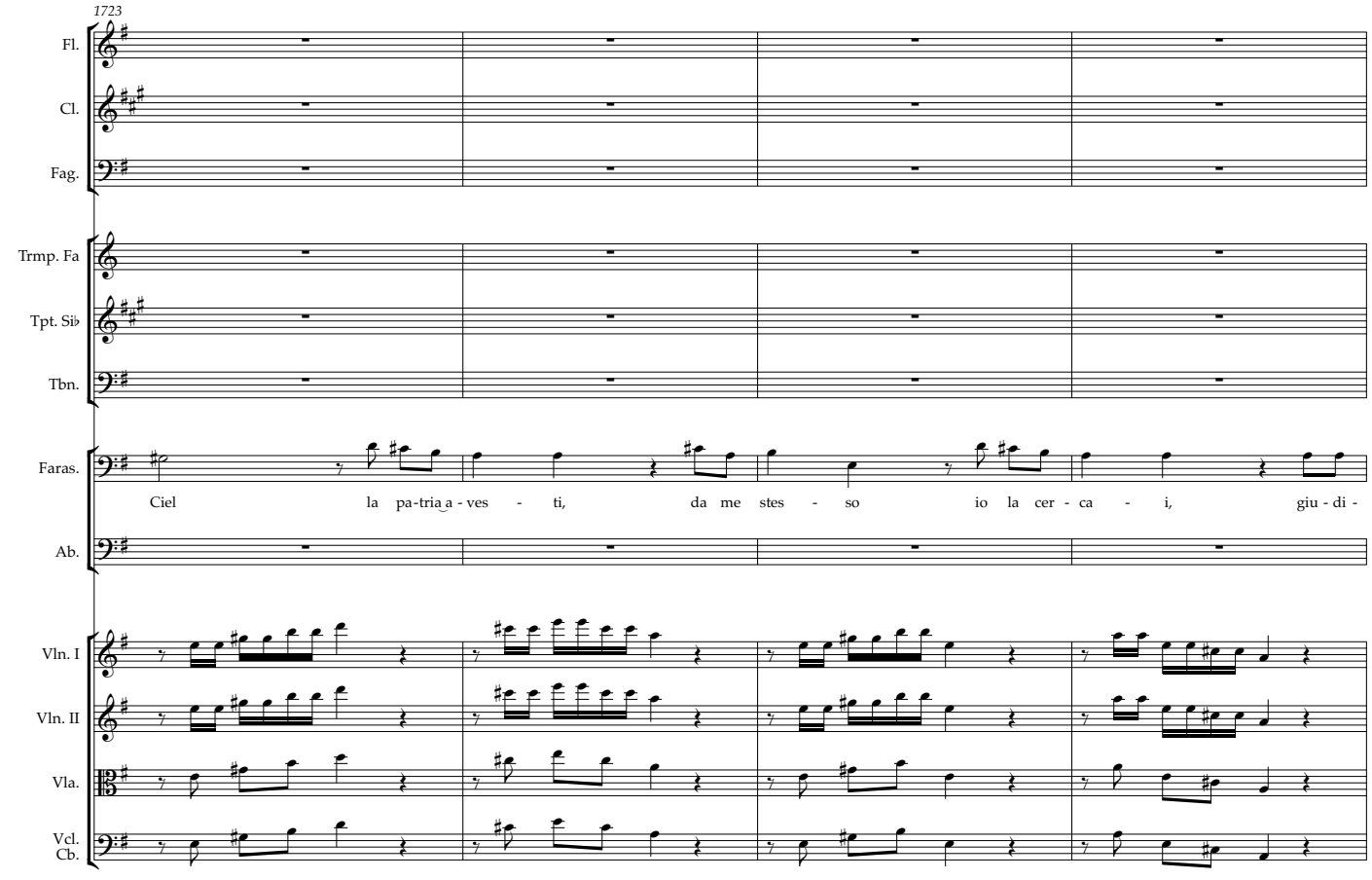

1678
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Ab.
Vie - - - ni fi - - - - glio vie - ni un fra - tel - lo a
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1683
Faran
(Ciel!
Che as
te pre - sen - to di tua suo - ra un spo - so e - let - to.
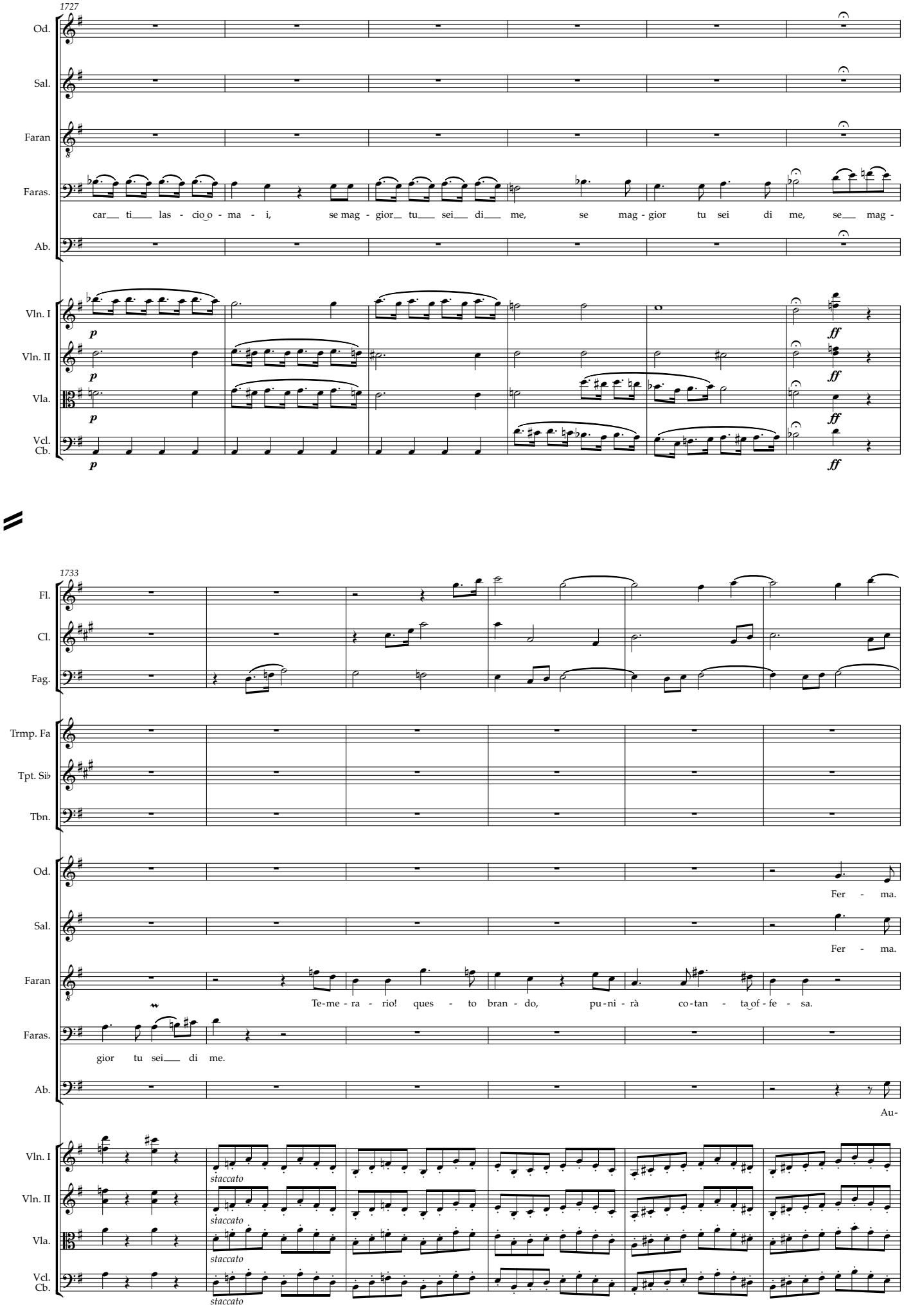

1690
Fl.
Cl.
Fag.
Faran
col - to? Ah tu sos - tie - ni il mio co - re in tal ci - men - to).
Ab.
Ta - ci?...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1696
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Fer - mi?... Oh! Ciel! qual' i - ra?...
Sal.
Oh! Ciel! qual' i - ra?...
Faran
Uom stra - nie - ro, a tan - to as - pi - ra?
Faras.
Oh! Ciel! qual' i - ra?... Io stra
Ab.
Oh! Ciel! qual' i - ra?...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
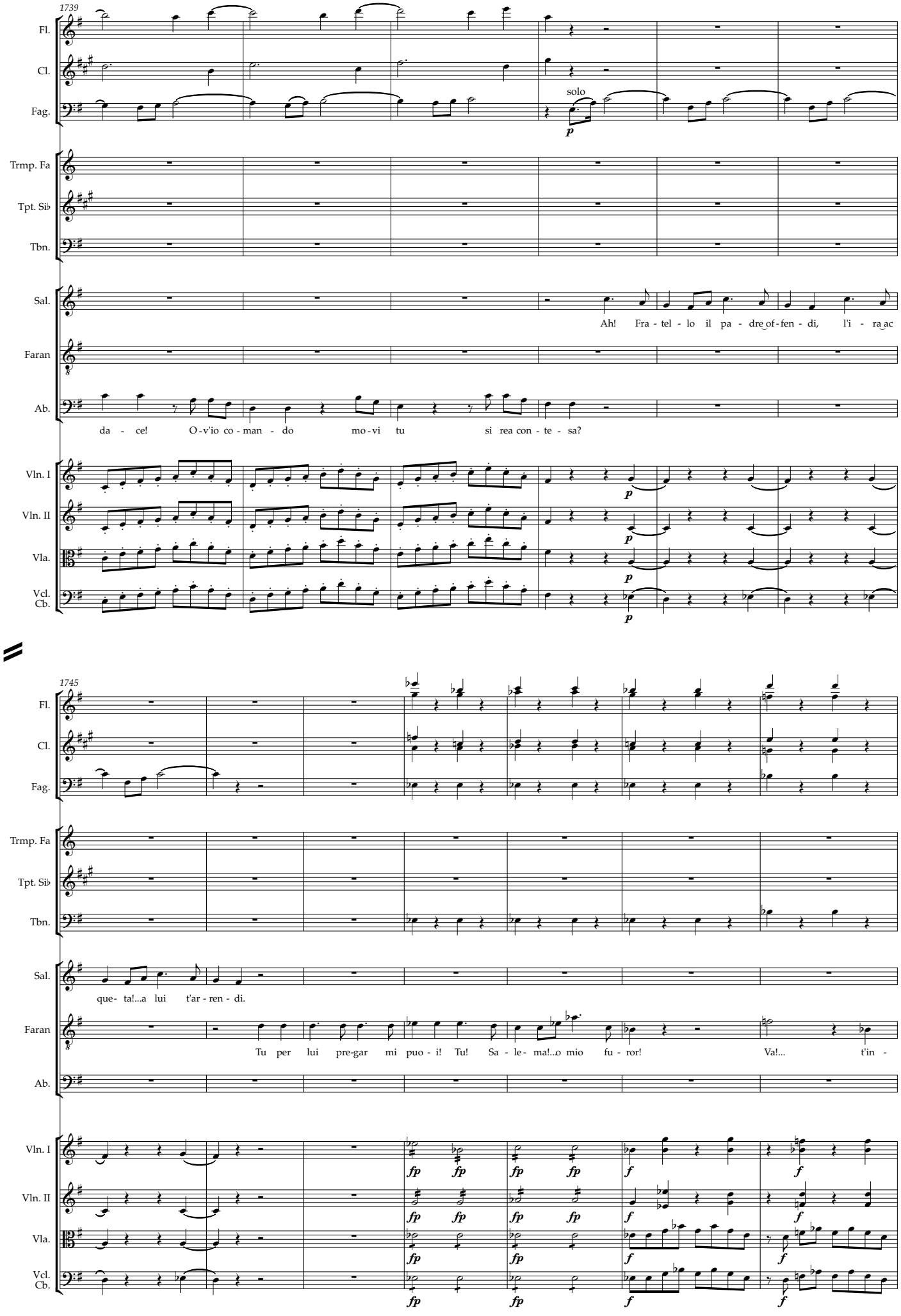

1701
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
nie - ro!
Io stra - nie - ro!...
Oh! Qua-le ol-trag - gio!
È fuor di se, è fuor di se, è fuor di se.
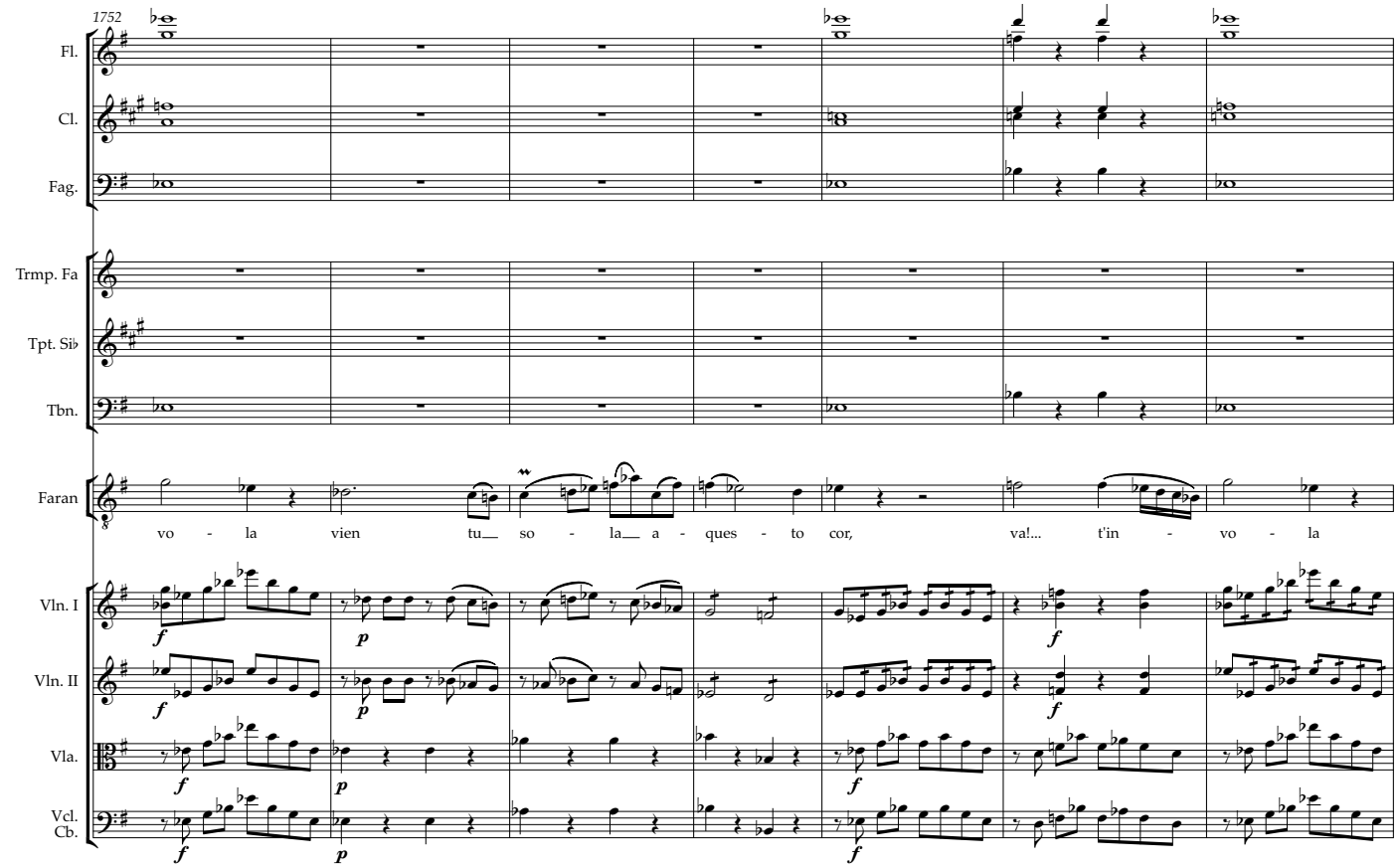

1707
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
Fra gli schia-vi di Cam - bi - se ri - tor nar tu schia-vo puo - i. La ti-e-leg-gi-e non fra no - i, u - na spo-sa-e-gua-le-a
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1712
te.
Ei si-e-les - se a pa-tria-e tom - ba il___ ter-ren de' pa - dri mie - i... e-gli-a
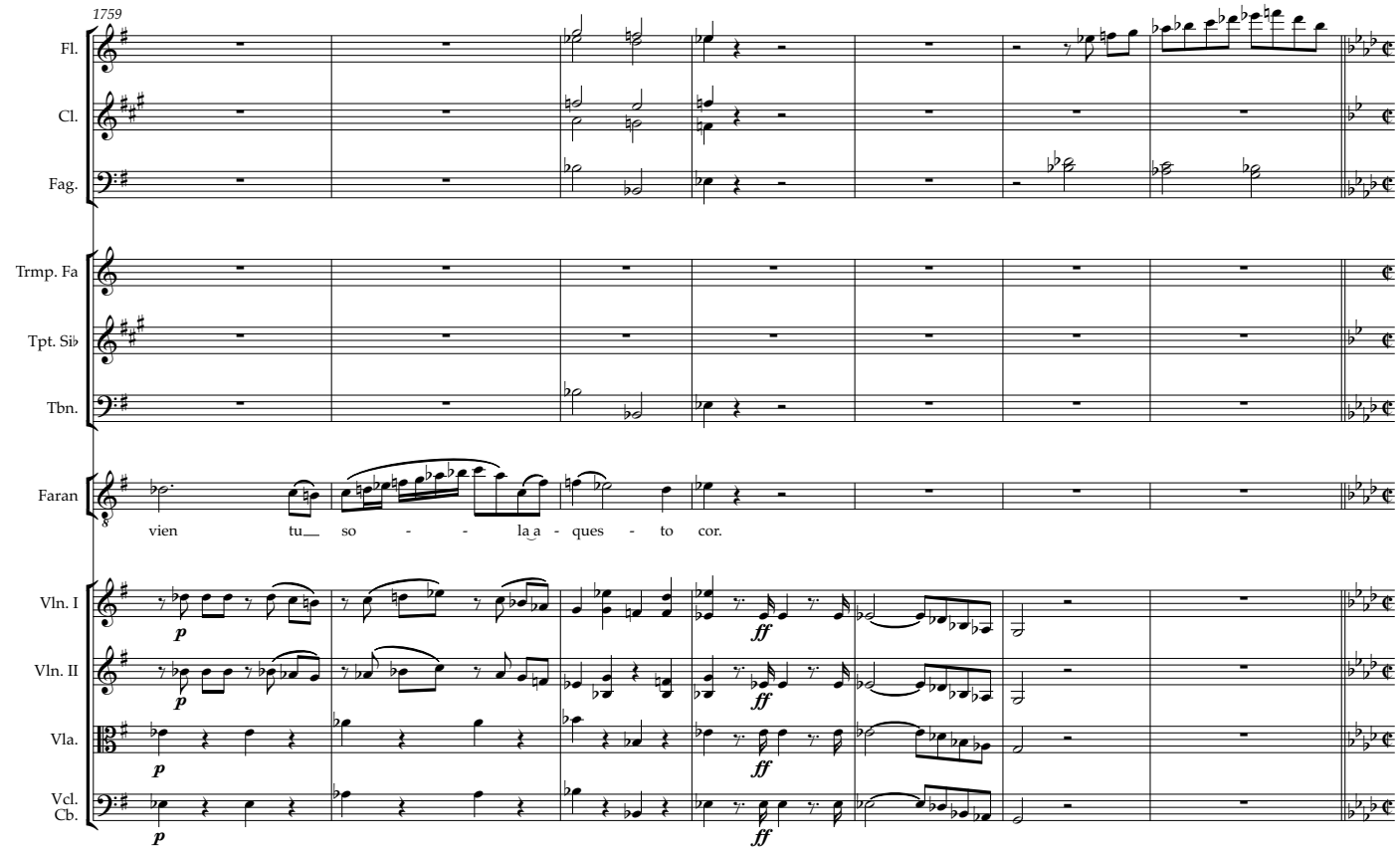

1717
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faras.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
Tu dal
do - ra i nos-tri De - i; più stra - nier fra noi non è, più stra - nier fra noi non è.
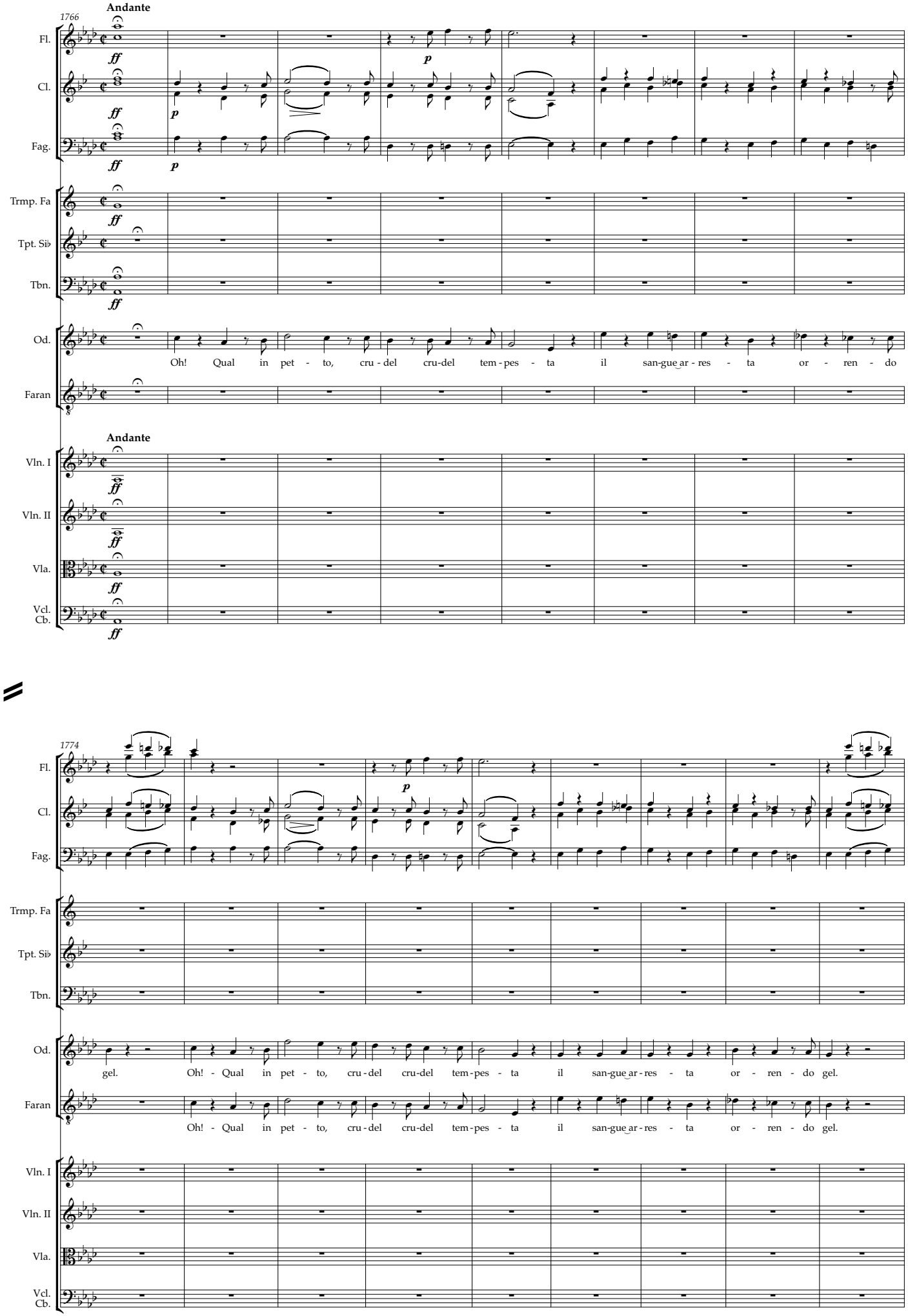

1723
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faras.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Ciel la pa-tria a - ves - ti, da me stes - so io la cer - ca - i, giu - di -
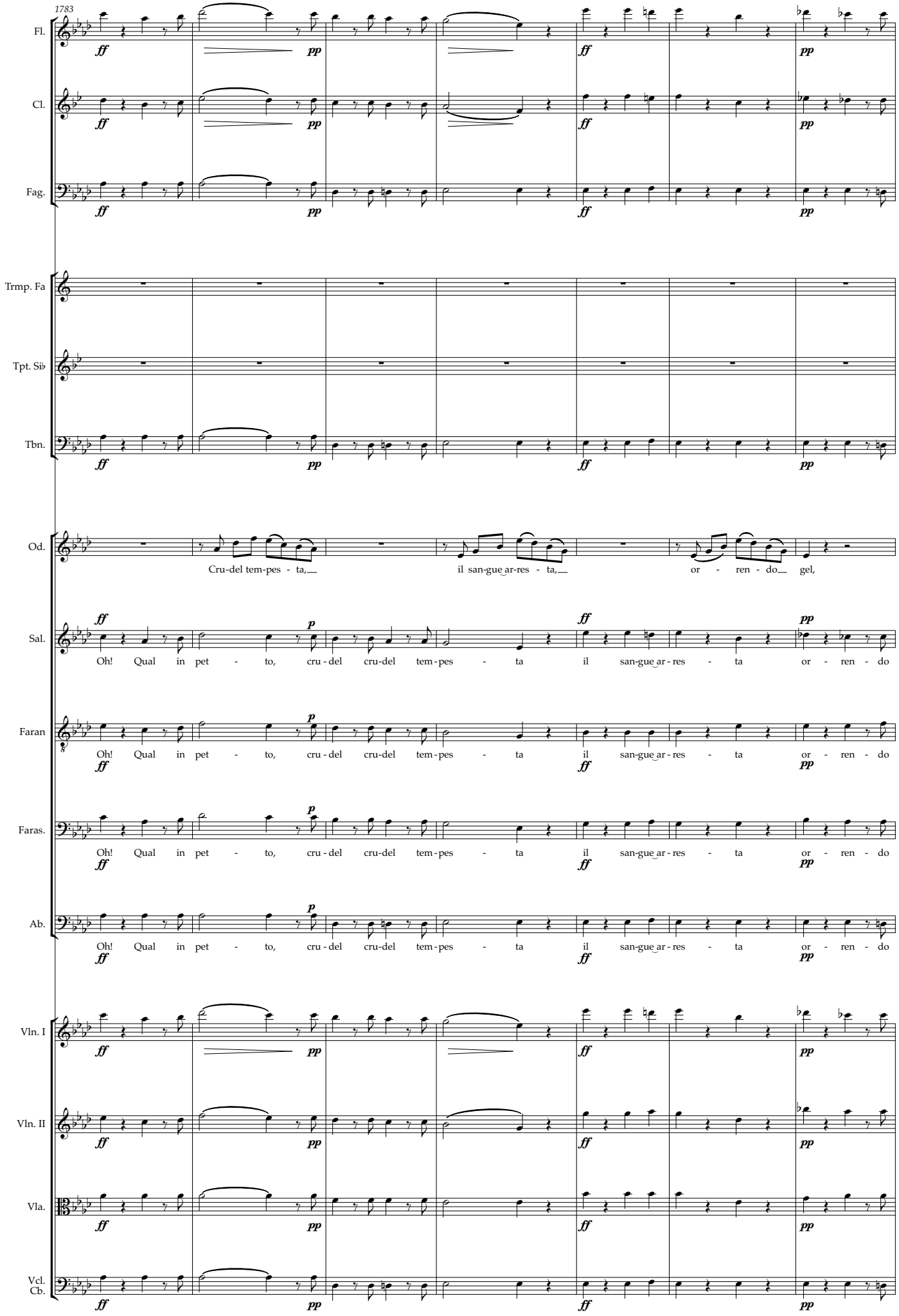

1727
Od.
Sal.
Faran
Faras.
car ti las - cio o - ma - i, se mag - gior tu sei di me, se mag - gior tu sei di me, se mag -
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
p
ff
1733
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Fer - ma.
Sal.
Fer - ma.
Faran
Te-me - ra - rio! ques - to bran - do, pu-ni-rà co-tan - ta of - fe - sa.
Faras.
gior tu sei di me.
Ab.
Au-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
staccato
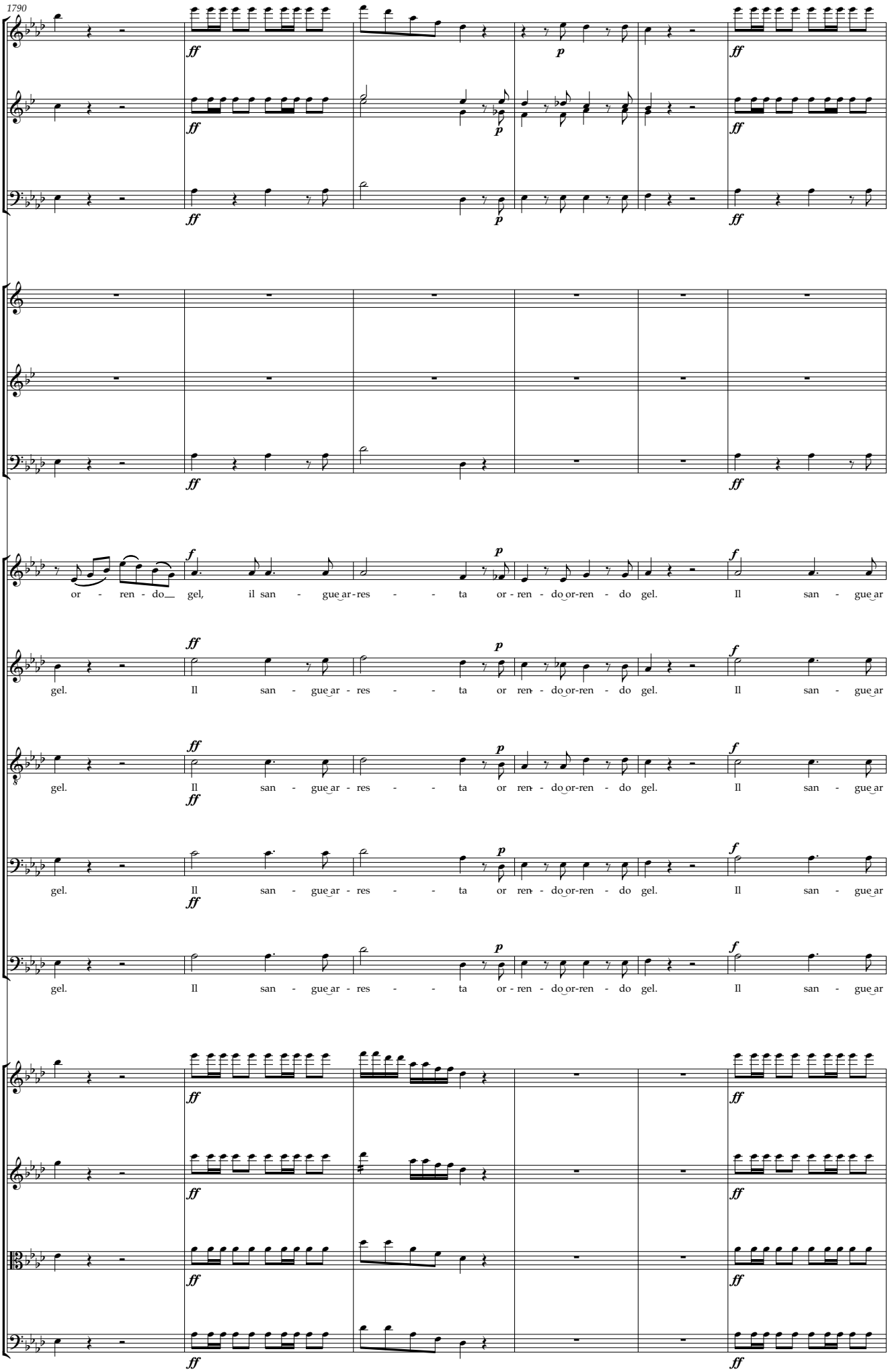

1739
Fl.
Cl.
Fag.
solo
p
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Sal.
Ah! Fra - tel - lo il pa - dre of - fen - di, l'i - ra ac
Faran
Ab.
da - ce! O - v'io co - man - do mo - vi tu si rea con - te - sa?
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1745
que - ta!...a lui t'ar - ren - di.
Tu per lui pre-gar mi puo - i! Tu! Sa - le - ma!..o mio fu - ror! Va!... t'in -
fp
f
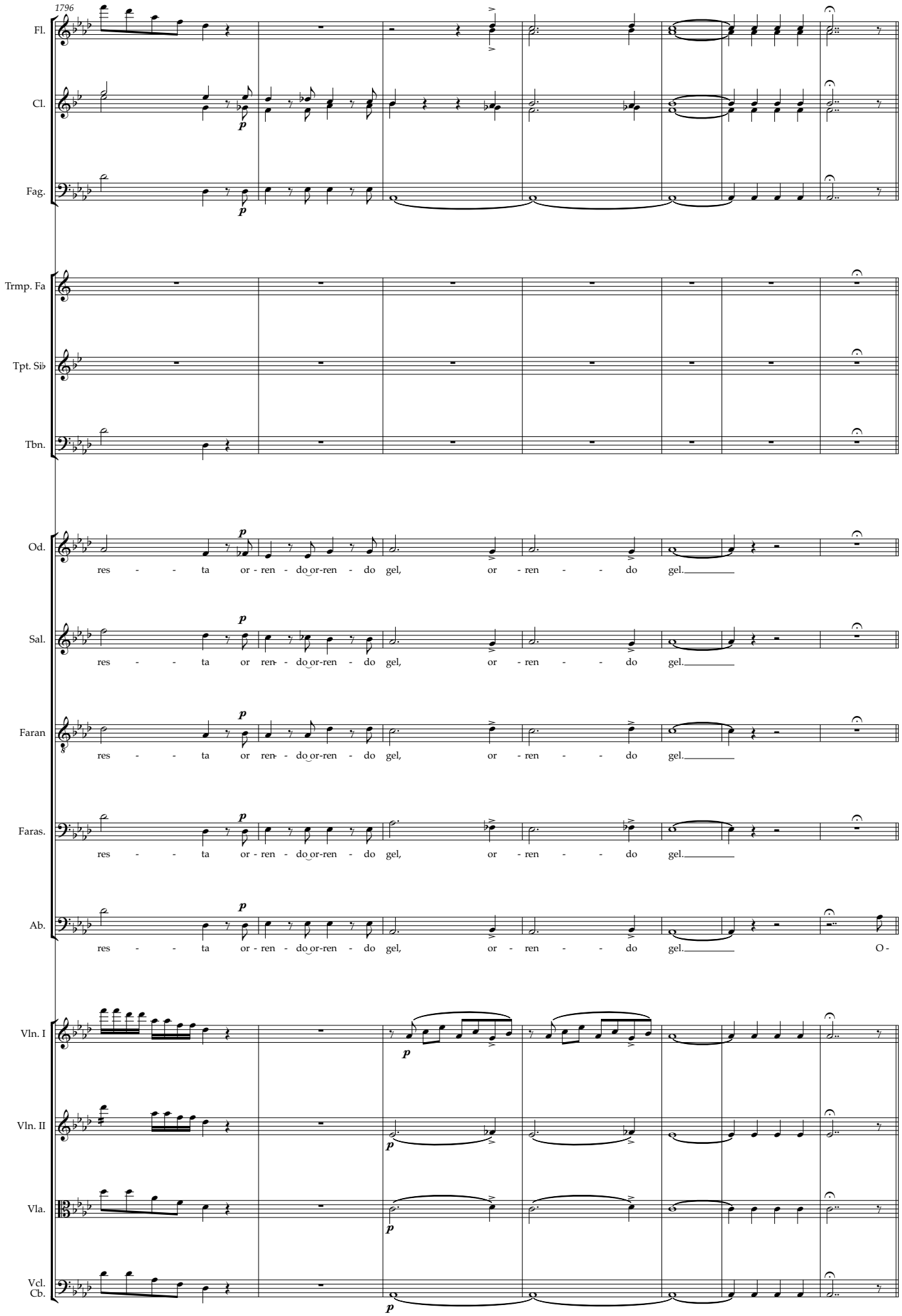

1752
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
vo - la vien tu__ so - la__ a - ques - to cor, va!... t'in - vo - la
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
p
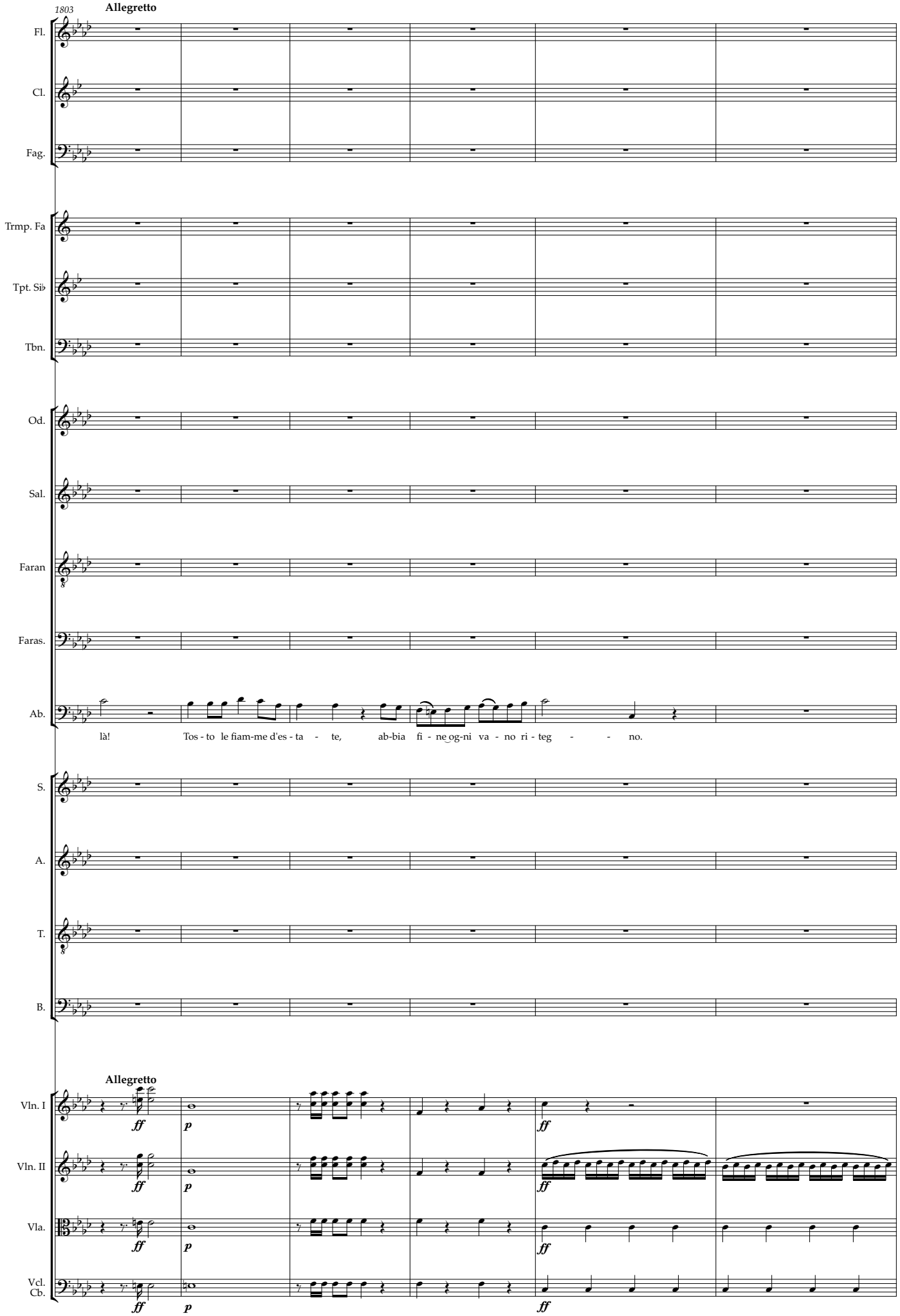

1759
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Faran
vien tu__ so - - la a - ques - to cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
ff
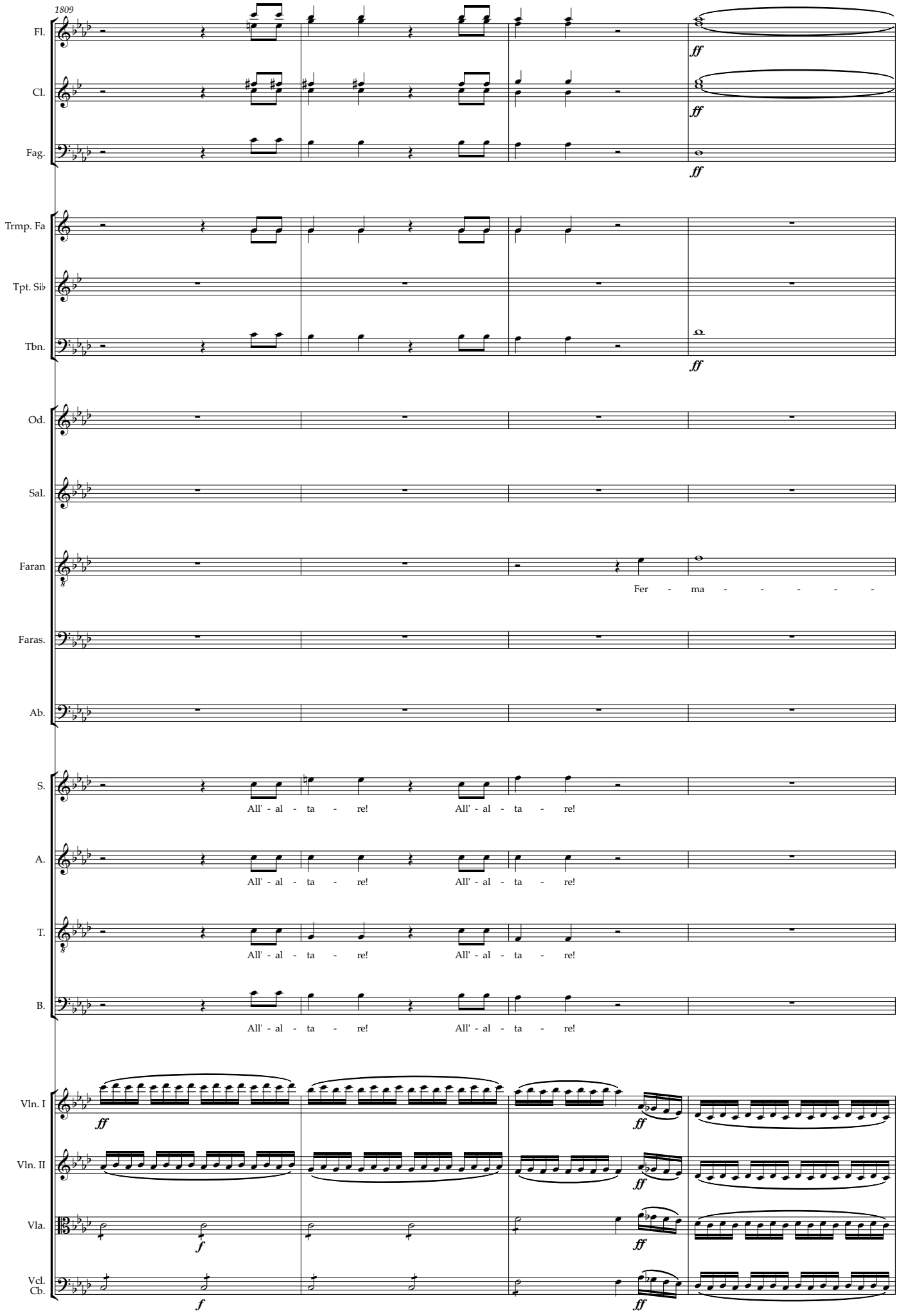

Andante
1766
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Oh! Qual in pet - to, cru - del cru-del tem - pes - ta il san-gue ar - res - ta or - ren - do
Faran
Andante
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1774
gel. Oh! - Qual in pet - to, cru - del cru-del tem - pes - ta il san-gue ar - res - ta or - ren - do gel.
Oh! - Qual in pet - to, cru - del cru-del tem - pes - ta il san-gue ar - res - ta or - ren - do gel.
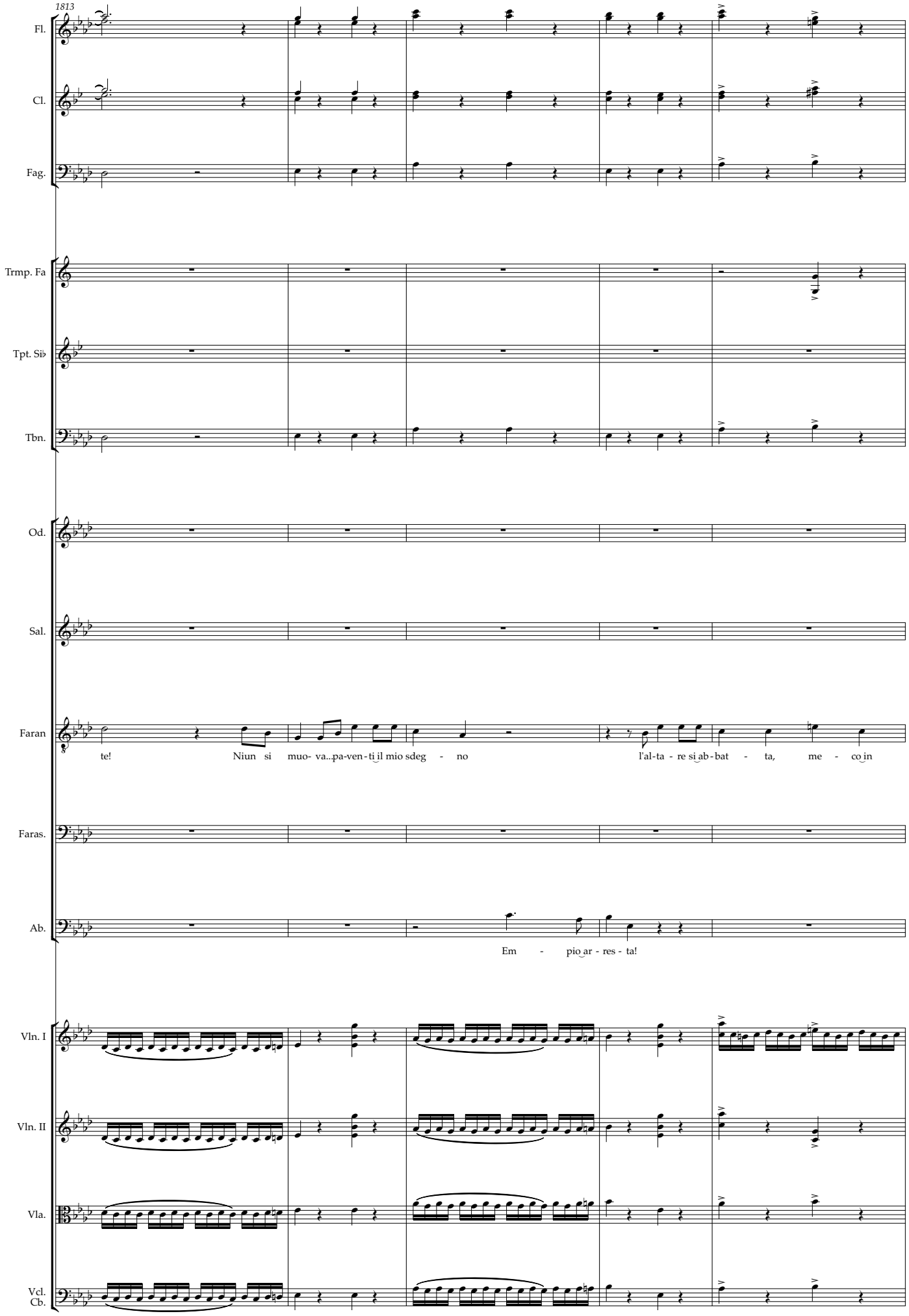

1783
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Cru-del tem-pes - ta,
il san-gue ar-res - ta,
or - ren - do gel,
Sal.
Oh! Qual in pet - to, cru - del cru-del tem - pes - ta il san-gue ar - res - ta or - ren - do
Faran
Oh! Qual in pet - to, cru - del cru-del tem - pes - ta il san-gue ar - res - ta or - ren - do
Faras.
Oh! Qual in pet - to, cru - del cru-del tem - pes - ta il san-gue ar - res - ta or - ren - do
Ab.
Oh! Qual in pet - to, cru - del cru-del tem - pes - ta il san-gue ar - res - ta or - ren - do
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
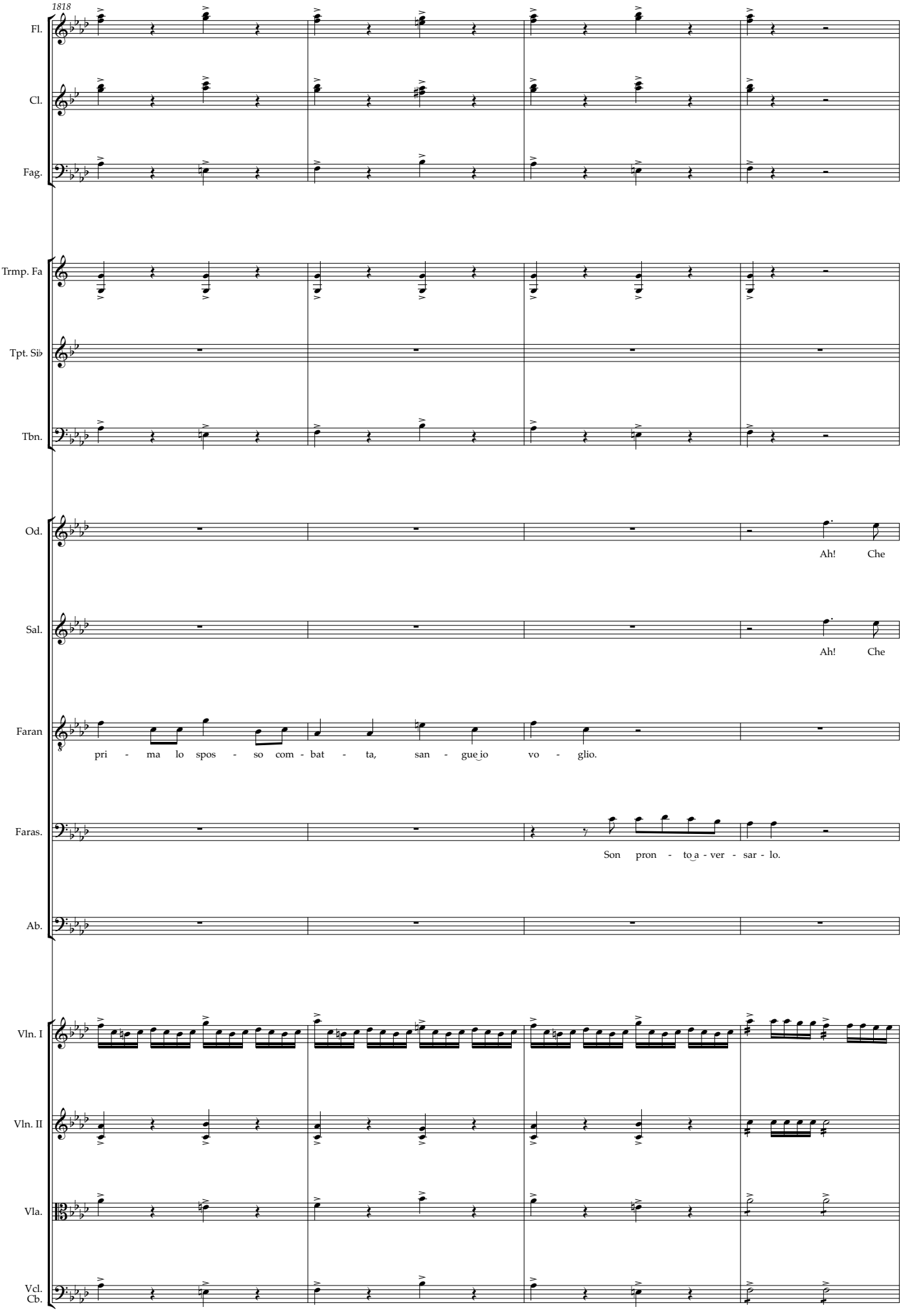

1790
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
p
f
or - ren - do gel, il san - gue ar - res - ta or - ren - do or-ren - do gel. Il san - gue ar
gel. Il san - gue ar - res - ta or ren - do or-ren - do gel. Il san - gue ar
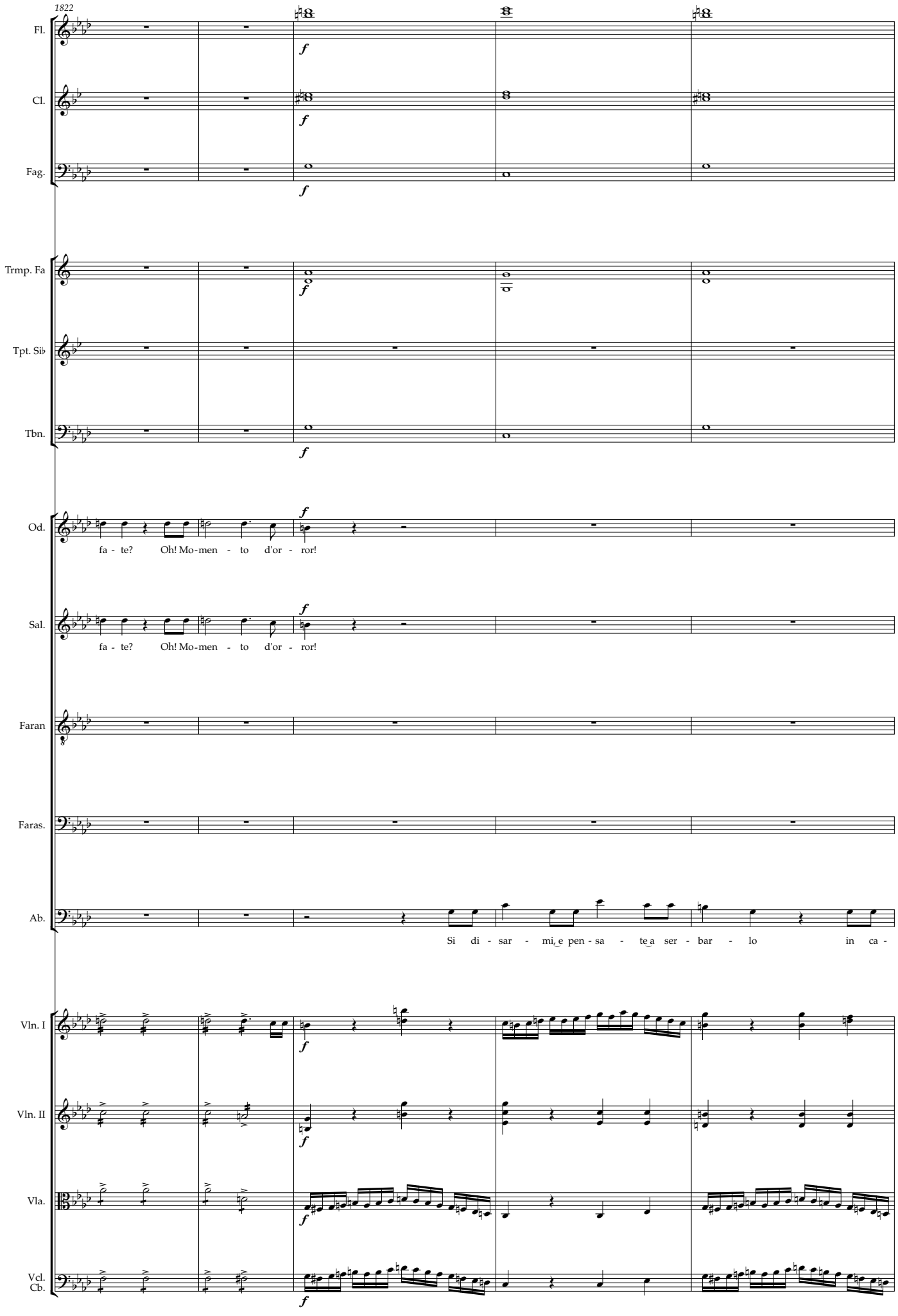

1796
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
res - - ta or - ren - do or-ren - do gel, or - ren - - do gel.
Sal.
res - - ta or ren - - do or-ren - do gel, or - ren - - do gel.
Faran
res - - ta or ren - - do or-ren - do gel, or - ren - - do gel.
Faras.
res - - ta or - ren - do or-ren - do gel, or - ren - - do gel.
Ab.
res - - ta or - ren - do or-ren - do gel, or - ren - - do gel. O -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
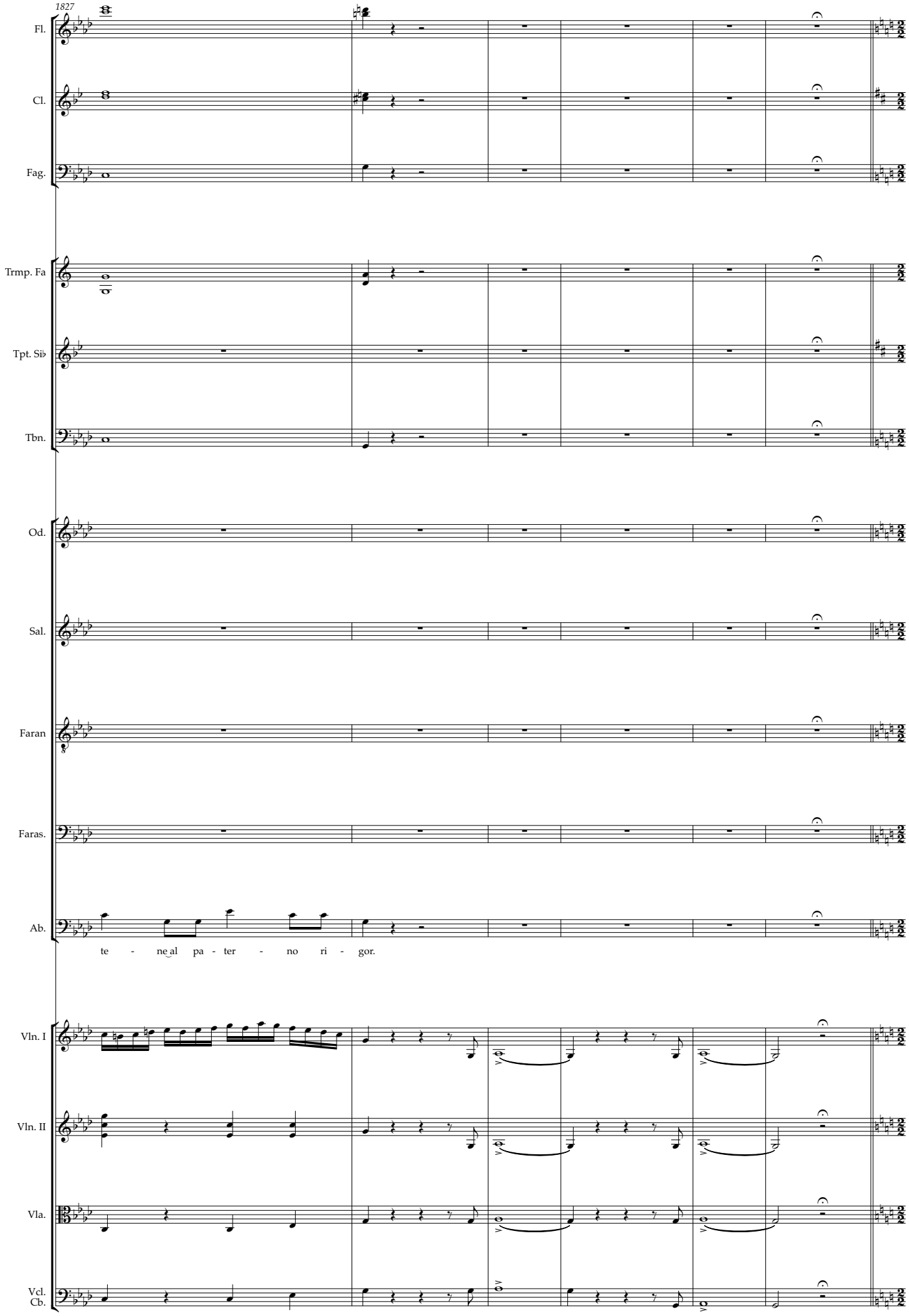

1803
Allegretto
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
là! Tos - to le fiam-me d'es - ta - te, ab-bia fi - ne og-ni va - no ri - teg - - no.
S.
A.
T.
B.
Allegretto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
p
ff
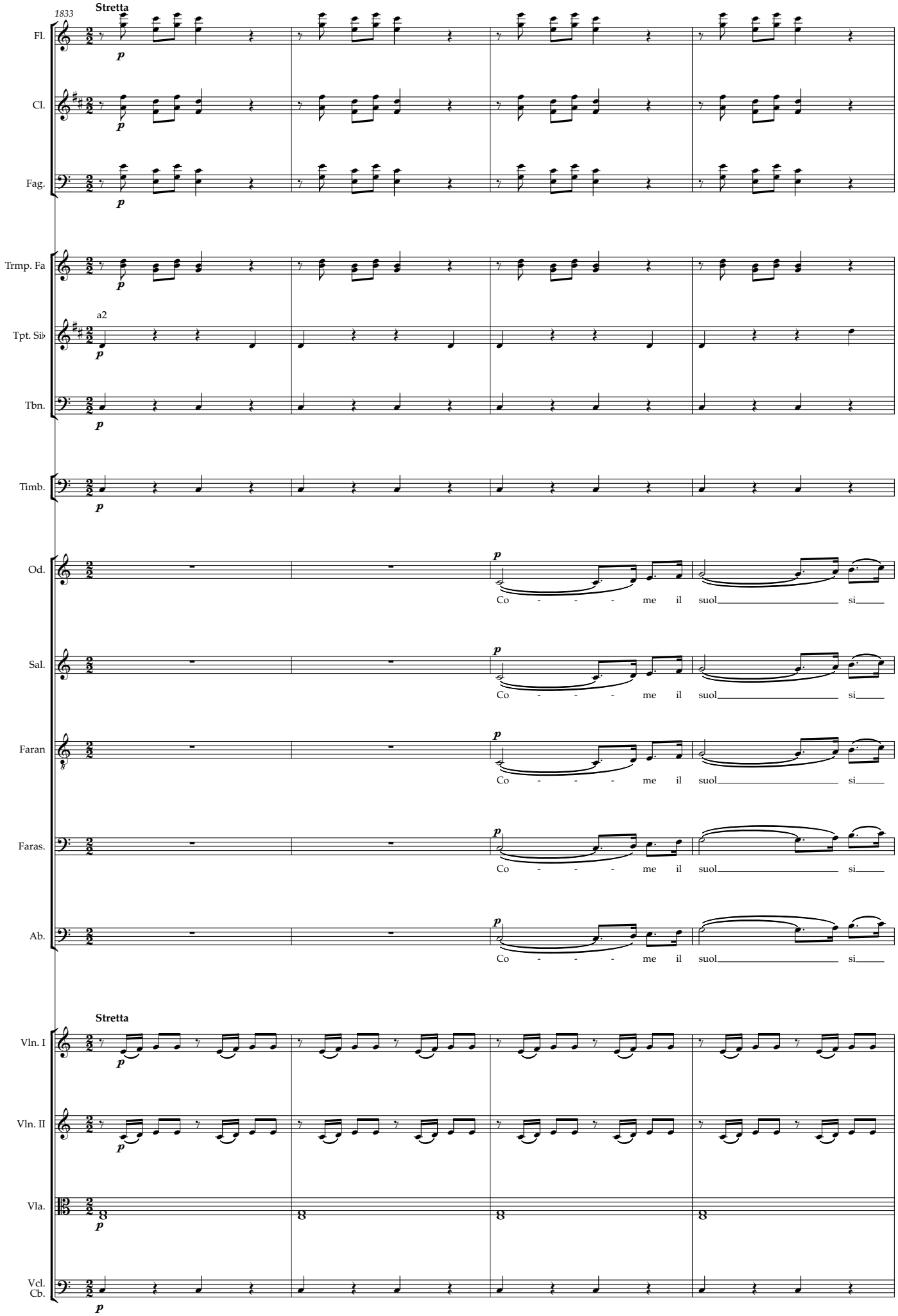

1809
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
f
Fer - ma - - - - -
All' - al - ta - re! All' - al - ta - re!

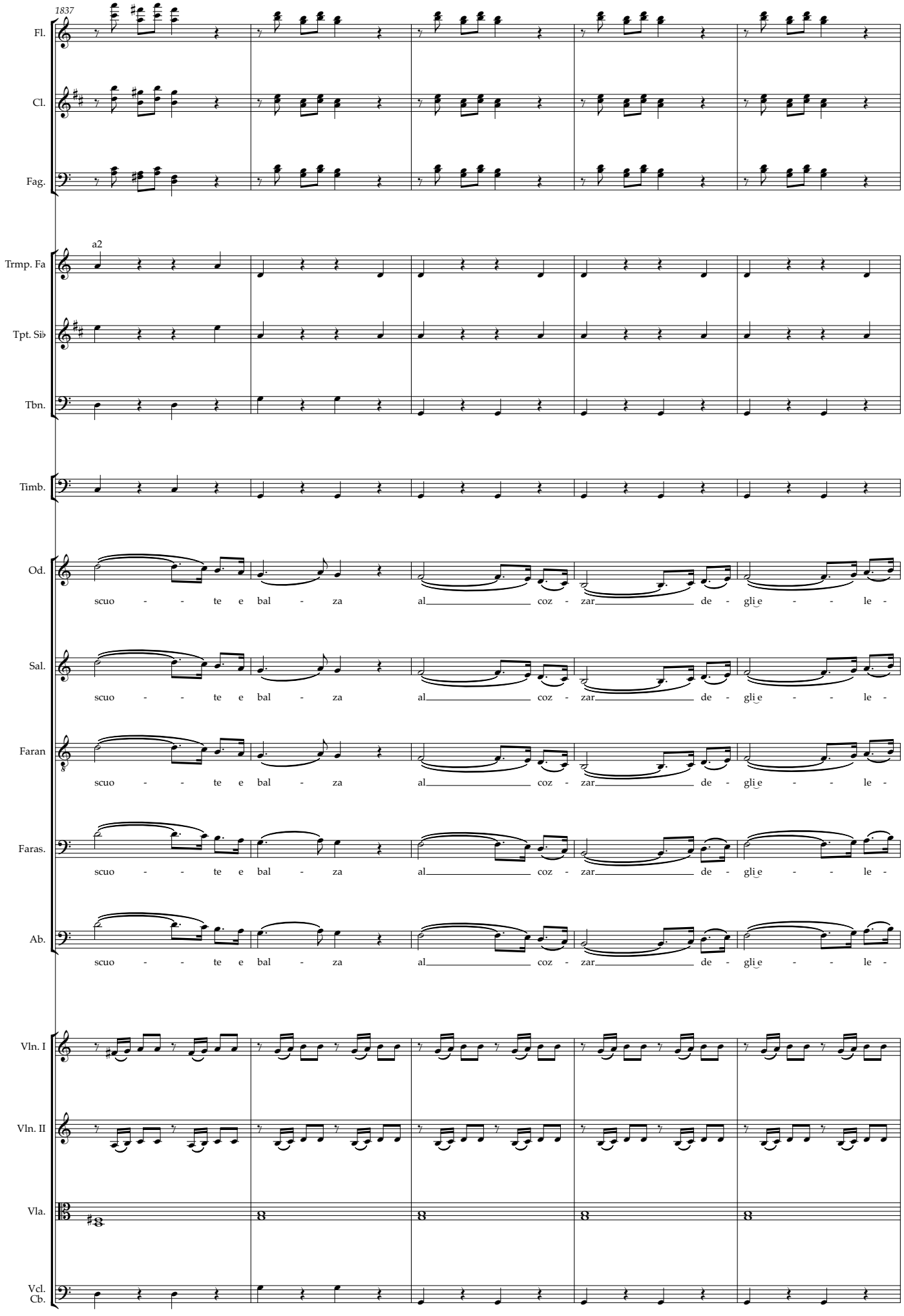

1813
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
te! Niun si muo- va...pa-ven-ti il mio sdeg - no l'al-ta - re si ab-bat - ta, me - co in
Faras.
Ab.
Em - pio ar - res - ta!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
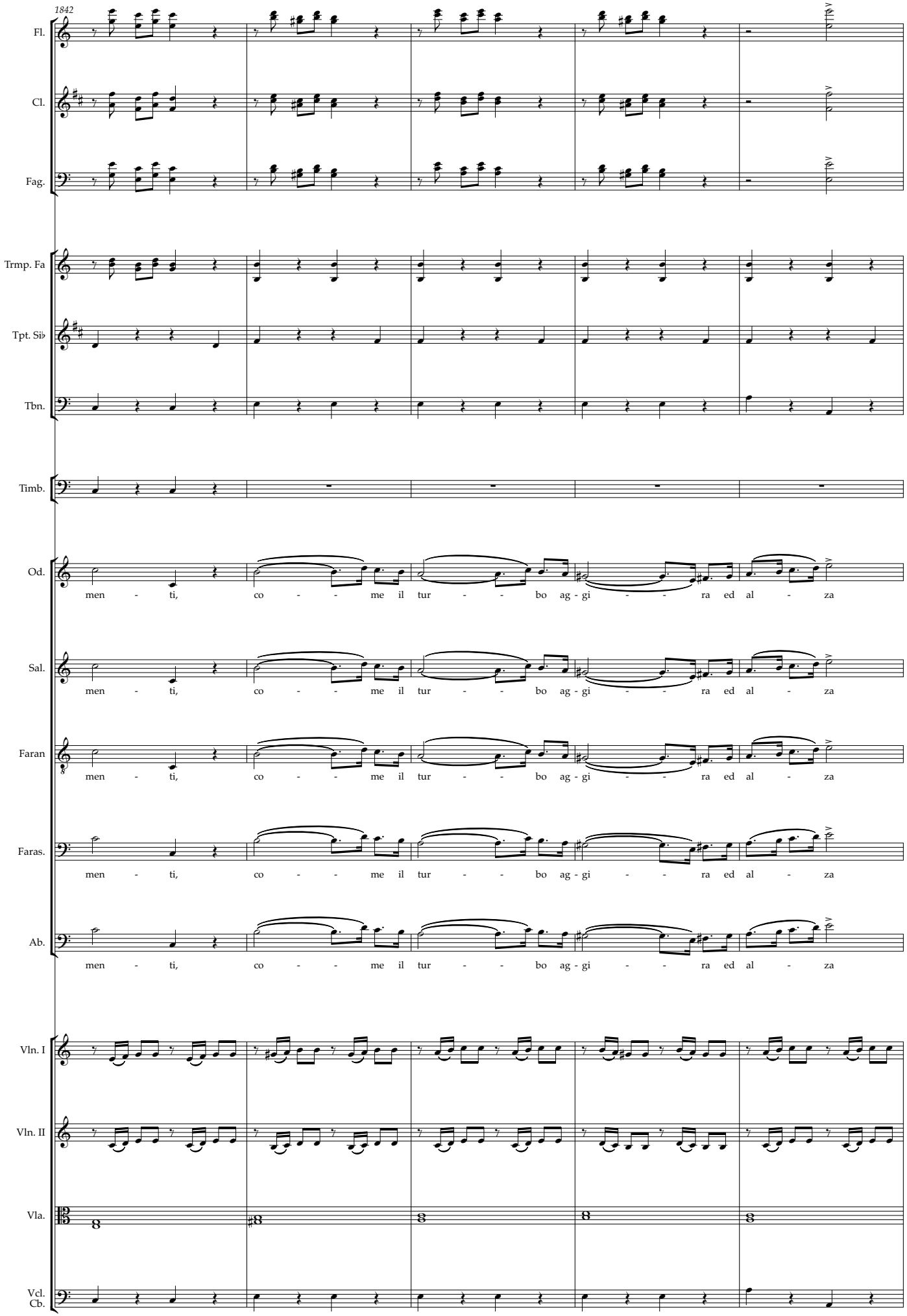

1818
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Ah! Che
Sal.
Ah! Che
Faran
pri - ma lo spos - so com - bat - ta, san - gue io vo - glio.
Faras.
Son pron - to a - ver - sar - lo.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

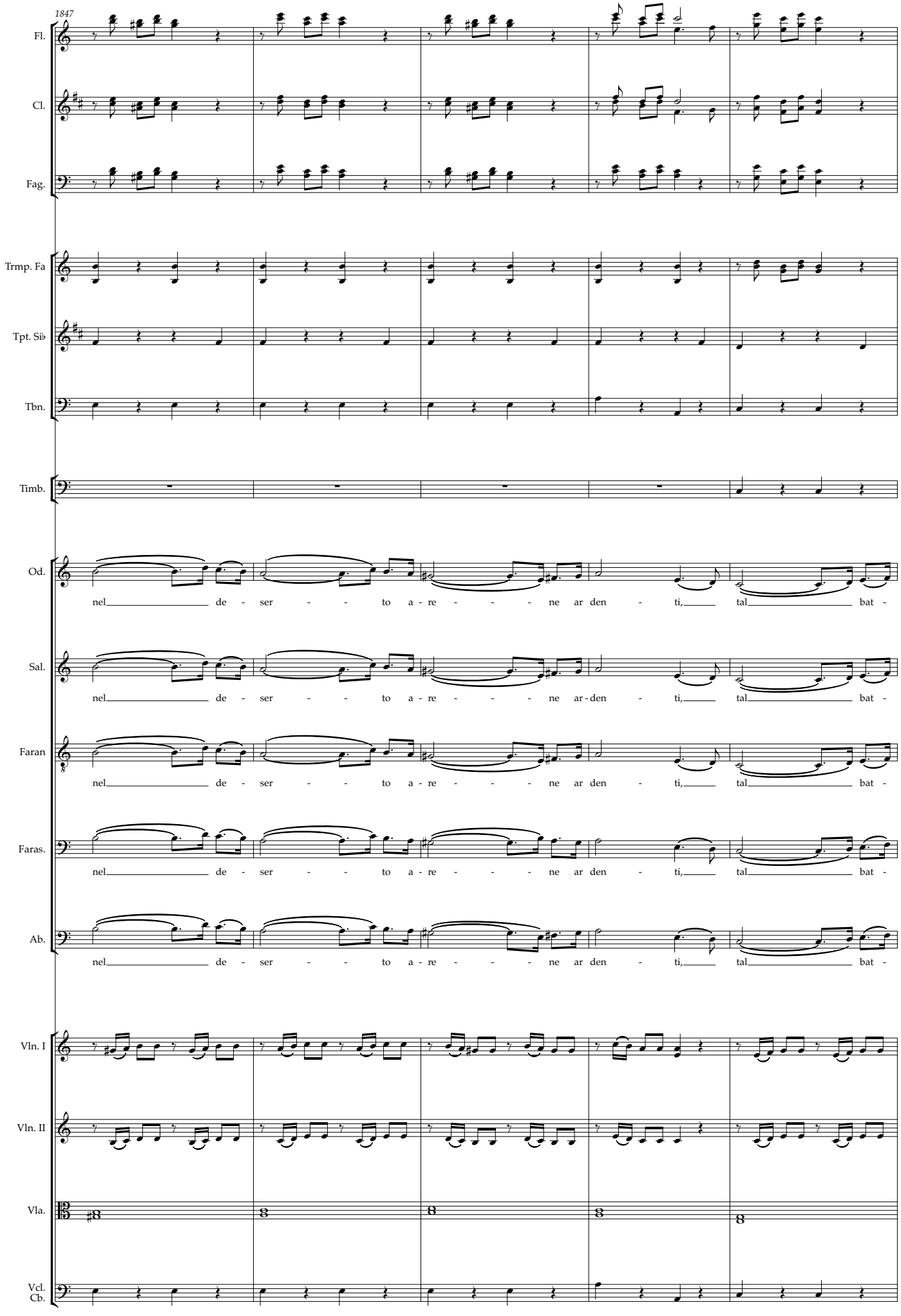

1822
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
fa - te? Oh! Mo-men - to d'or - ror!
Sal.
fa - te? Oh! Mo-men - to d'or - ror!
Faran
Faras.
Ab.
Si di - sar - mi e pen - sa - te a ser - bar - lo in ca -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

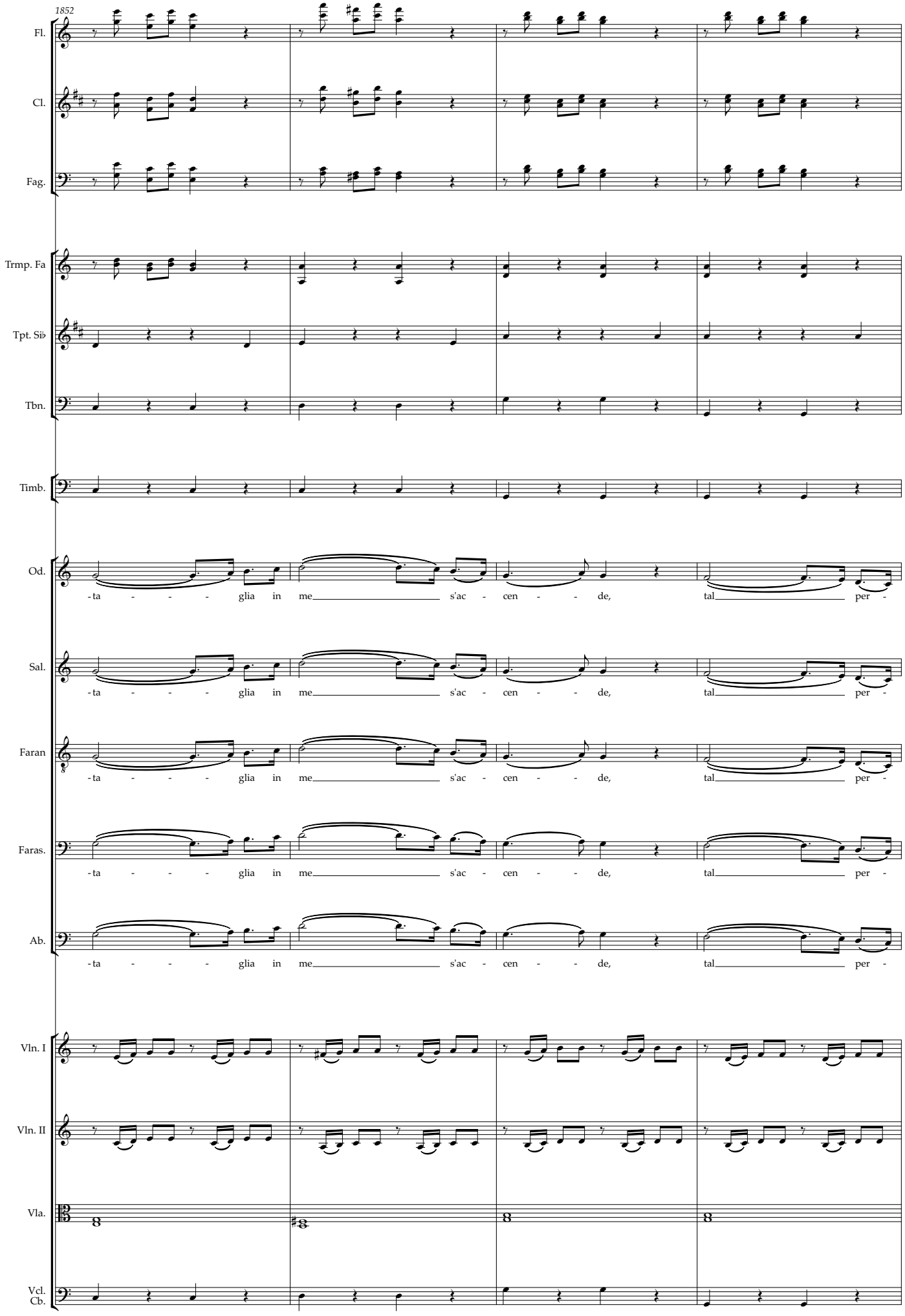

1827
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
te - ne al pa - ter - no ri - gor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
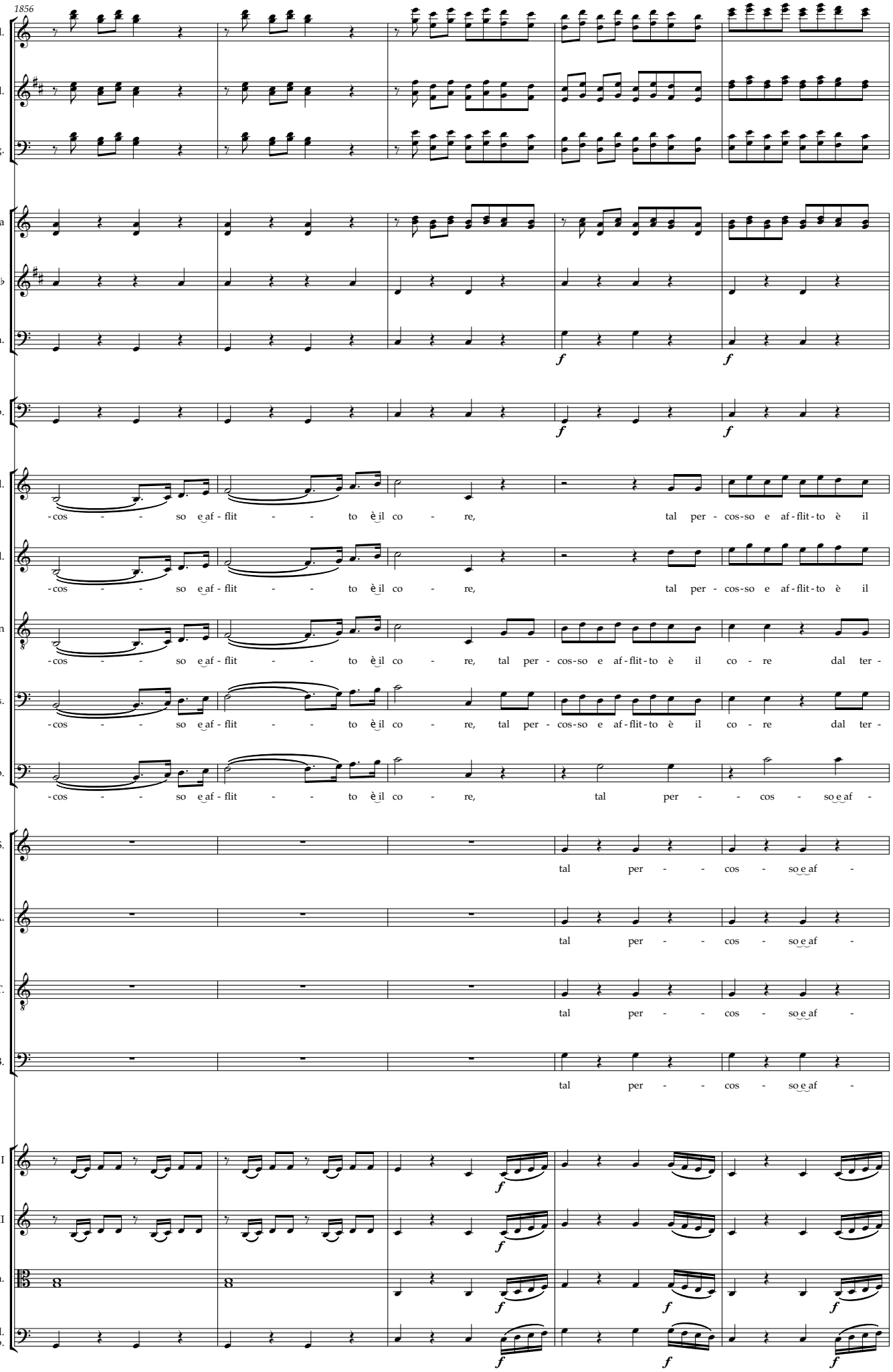

1833
Stretta
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
Co - - - - me il suol si
Stretta
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
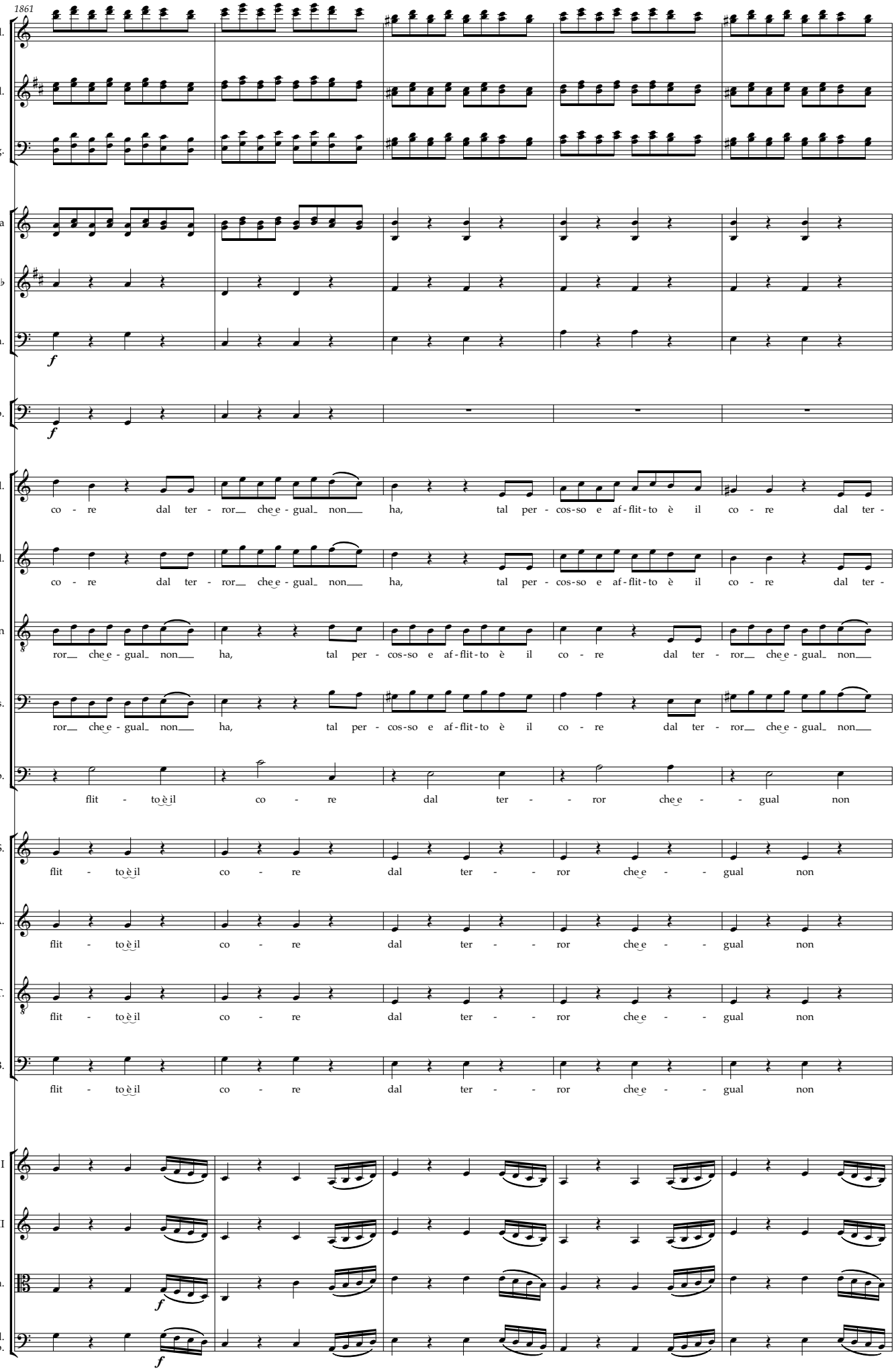

1837
Fl.
Cl.
Fag.
a2
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
scuo - - te e bal - za al coz - zar de - gli e - - le -
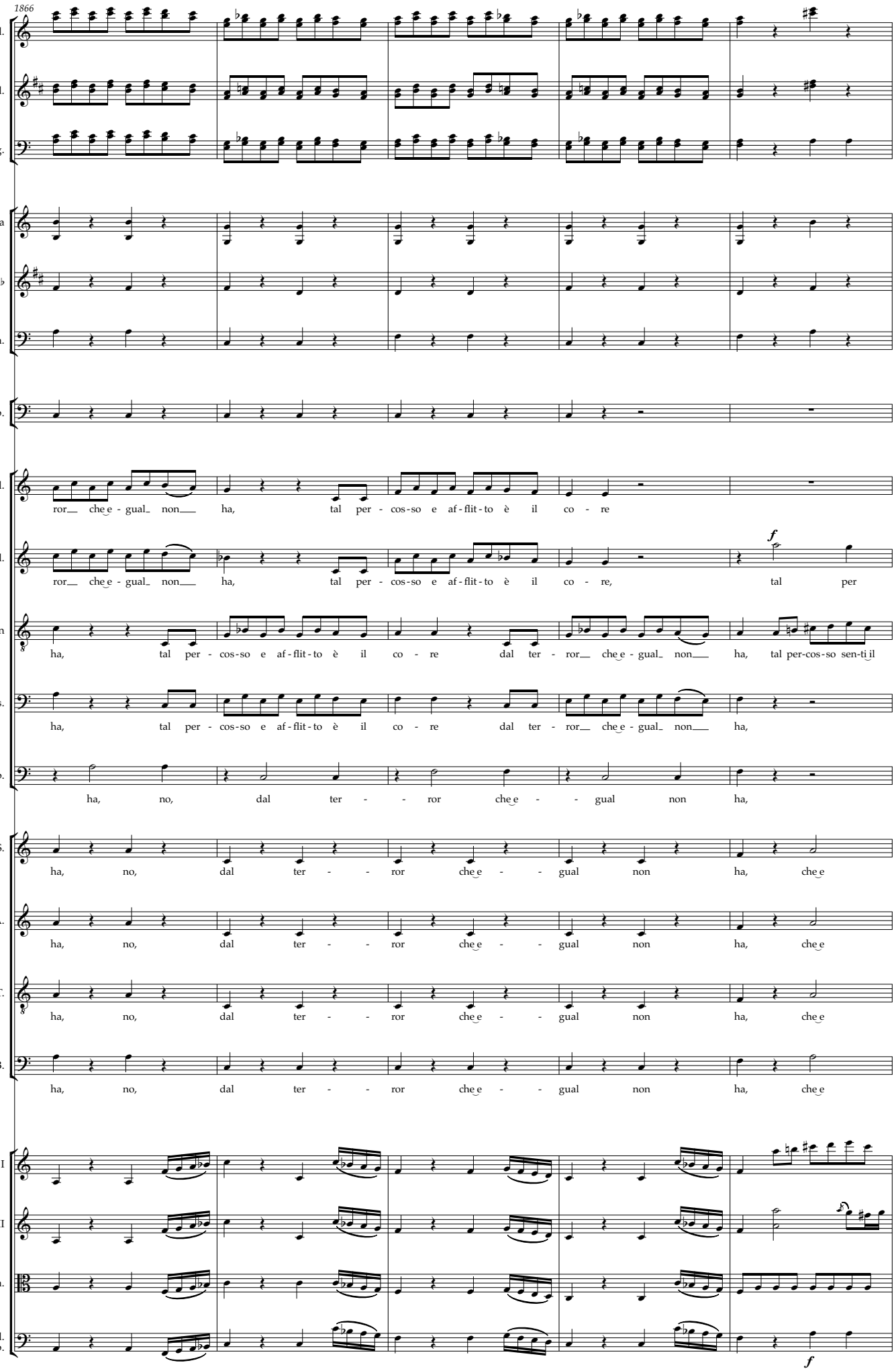

1842
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
men - ti, co - - me il tur - - bo ag - gi - - ra ed al - za
Sal.
men - ti, co - - me il tur - - bo ag - gi - - ra ed al - za
Faran
men - ti, co - - me il tur - - bo ag - gi - - ra ed al - za
Faras.
men - ti, co - - me il tur - - bo ag - gi - - ra ed al - za
Ab.
men - ti, co - - me il tur - - bo ag - gi - - ra ed al - za
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

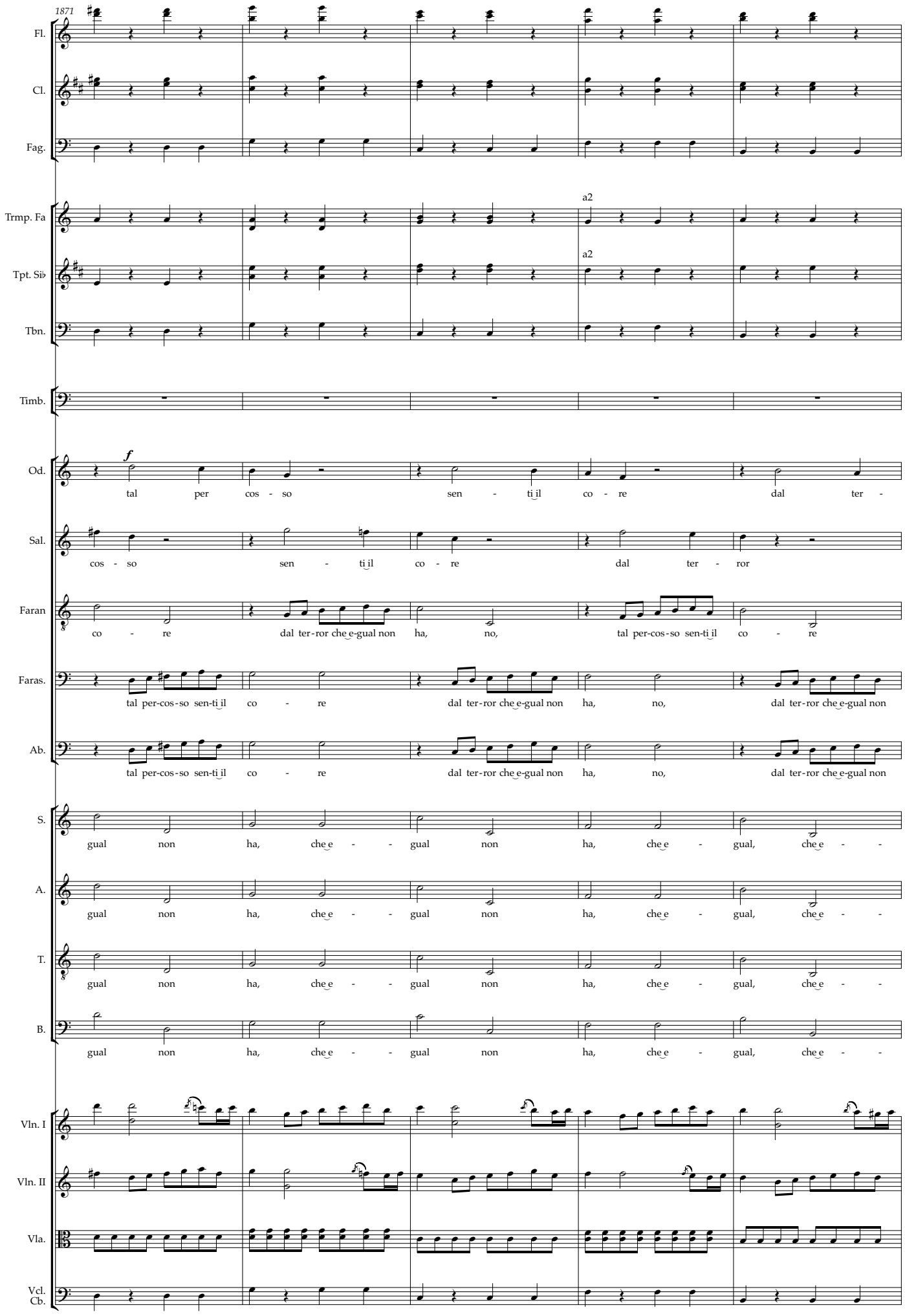

1847
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
nel de - ser - - to a - re - - - - ne ar den - ti, tal bat -
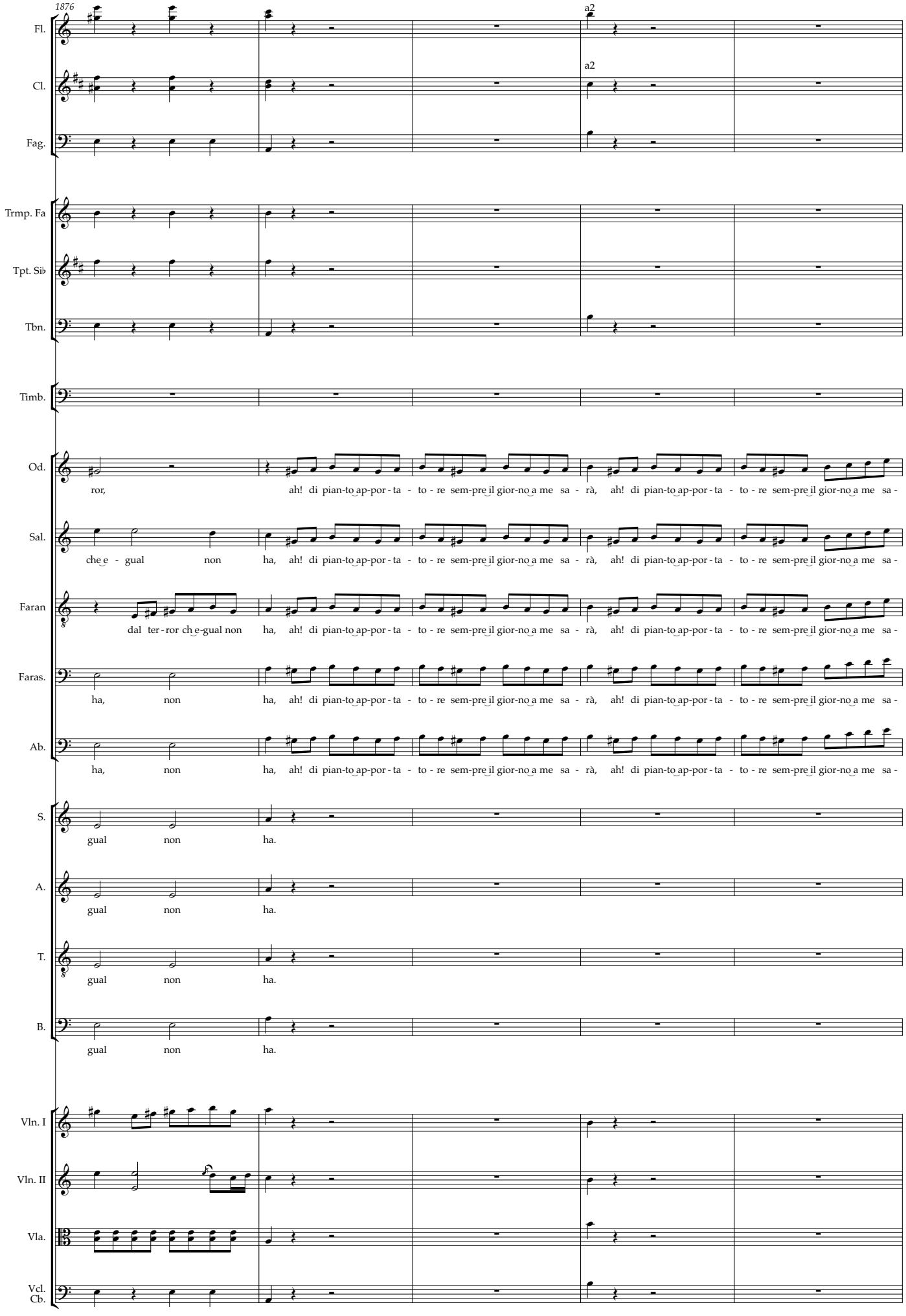

1852
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
-ta - - - glia in me s'ac - cen - - de, tal per -
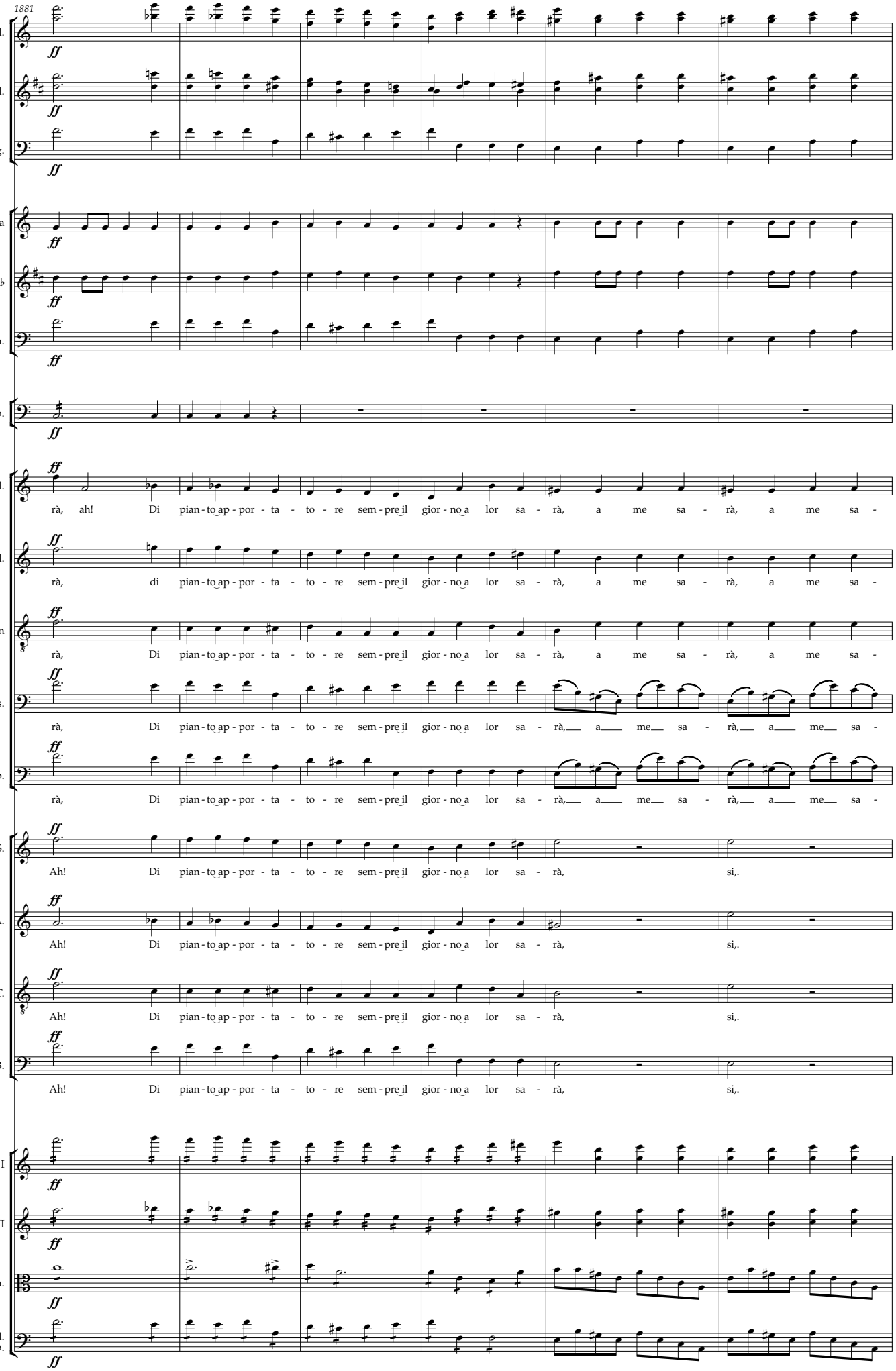

1856
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
-cos - - so e af - flit - - to è il co - re,
tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter -
tal per - - cos - so e af -
f
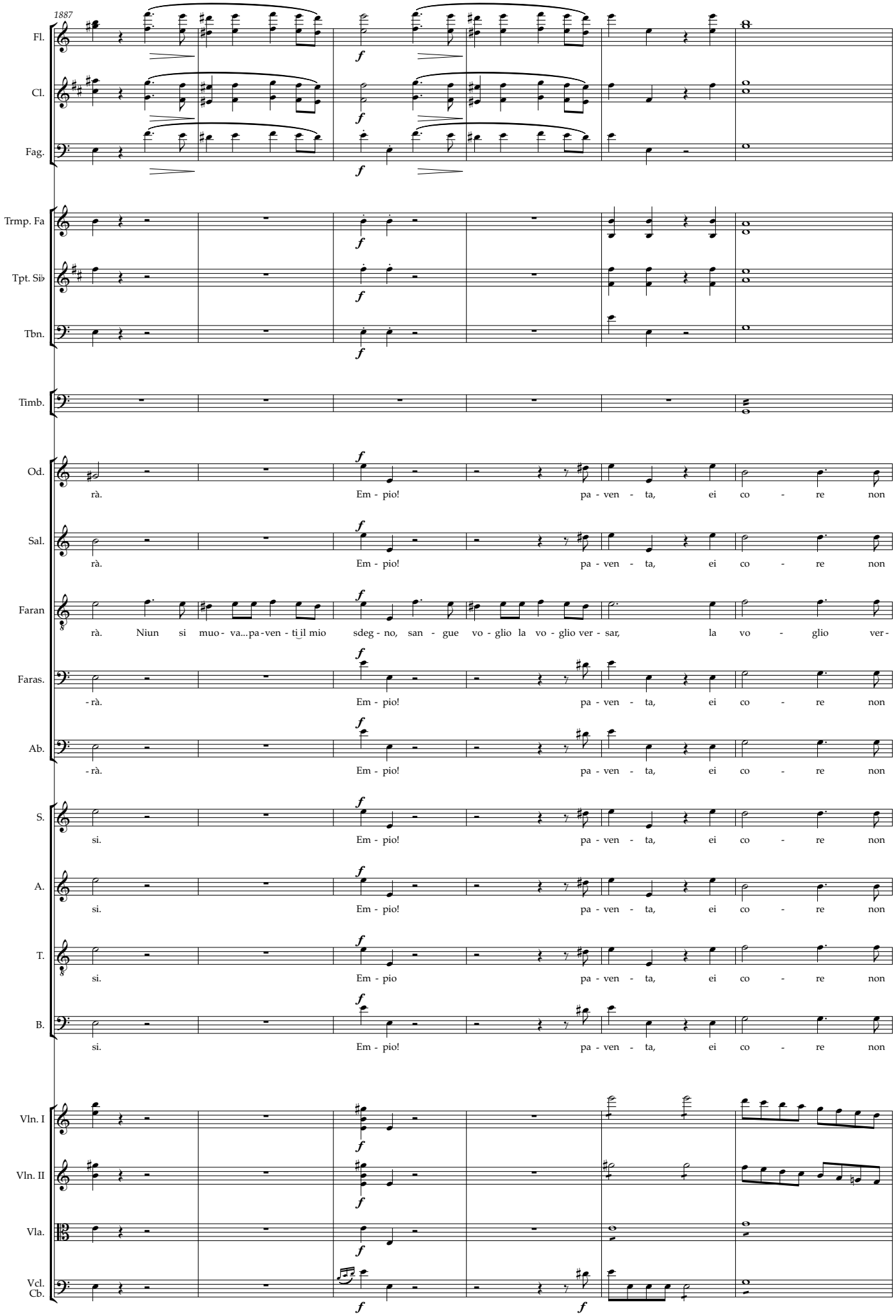

1861
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
co - re dal ter - ror che e - gual non ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter -
ror che e - gual non ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter - ror che e - gual non
flit - to è il co - re dal ter - - ror che e - - gual non

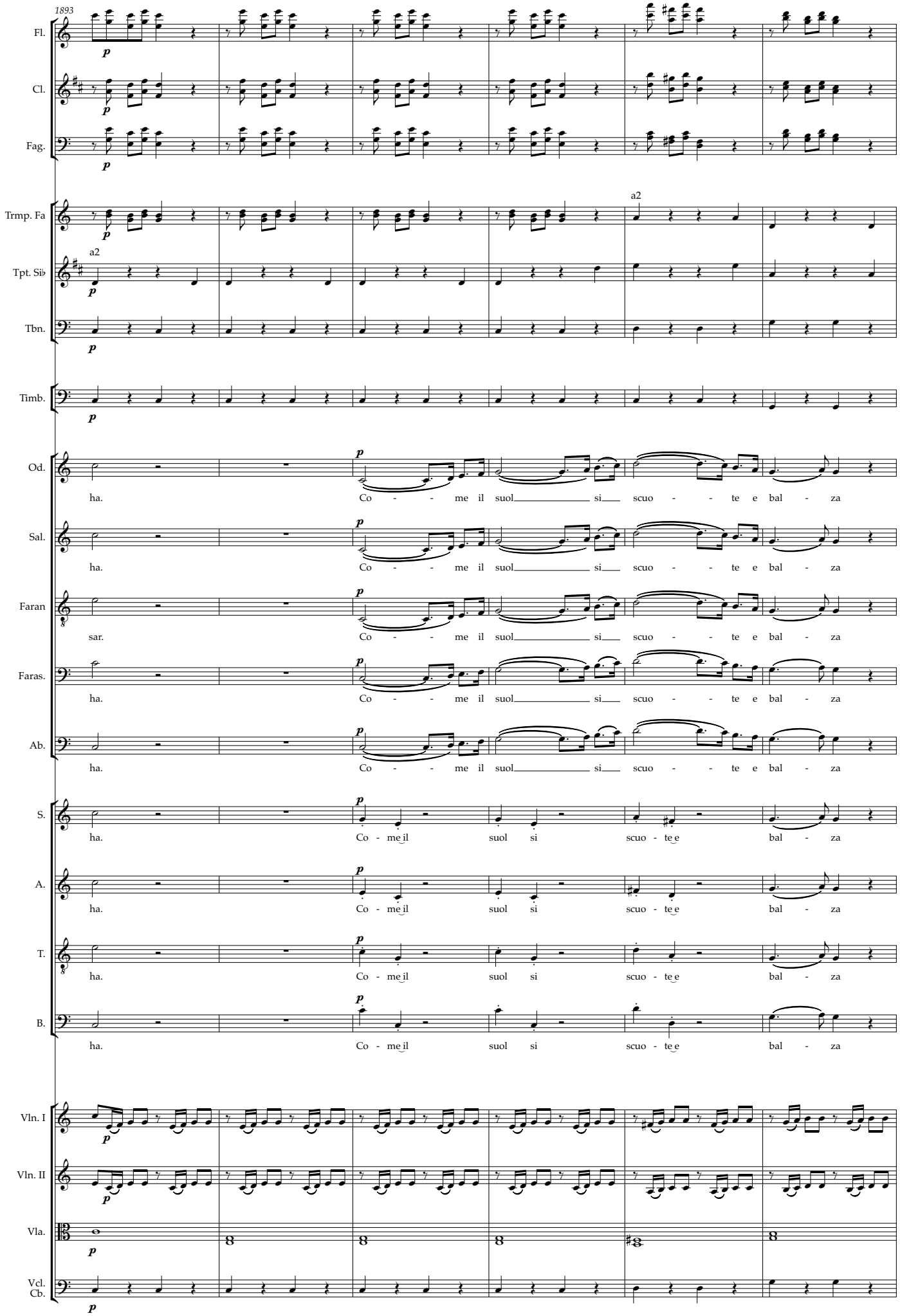

1866
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
ror che e - gual non ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re
Sal.
ror che e - gual non ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re, tal per
f
Faran
ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter - ror che e - gual non ha, tal per-cos-so sen-ti il
Faras.
ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter - ror che e - gual non ha,
Ab.
ha, no, dal ter - - ror che e - - gual non ha,
S.
ha, no, dal ter - - ror che e - - gual non ha, che e
A.
ha, no, dal ter - - ror che e - - gual non ha, che e
T.
ha, no, dal ter - - ror che e - - gual non ha, che e
B.
ha, no, dal ter - - ror che e - - gual non ha, che e
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
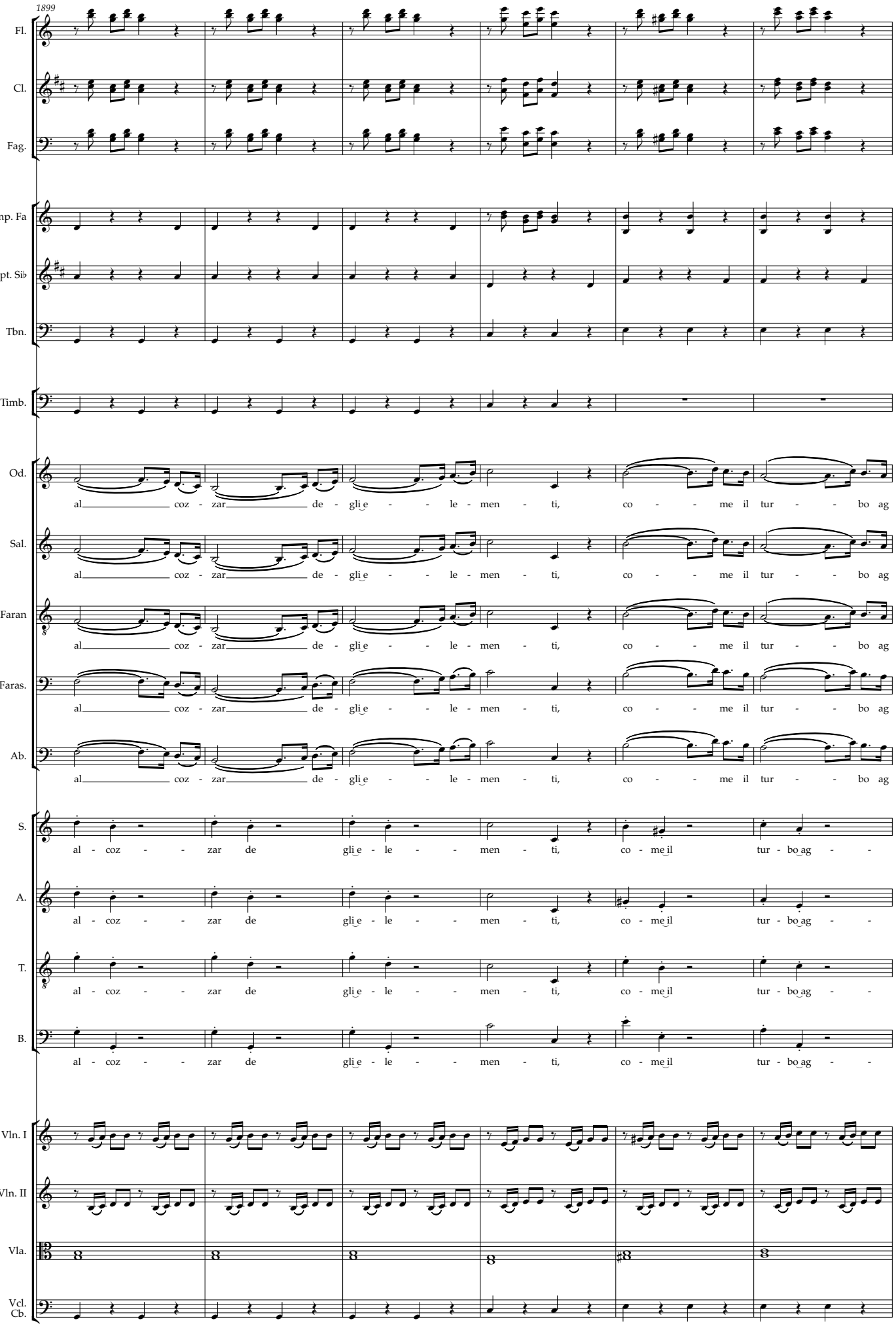

1871
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
a2
a2
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
tal per cos - so sen - ti il co - re dal ter -
cos - so sen - ti il co - re dal ter - ror
co - re dal ter-ror che e-gual non ha, no, tal per-cos-so sen-ti il co - re
tal per-cos-so sen-ti il co - re dal ter-ror che e-gual non ha, no, dal ter-ror che e-gual non
tal per-cos-so sen-ti il co - re dal ter-ror che e-gual non ha, no, dal ter-ror che e-gual non
gual non ha, che e - - gual non ha, che e - gual, che e - -
gual non ha, che e - - gual non ha, che e - gual, che e - -
gual non ha, che e - - gual non ha, che e - gual, che e - -
gual non ha, che e - - gual non ha, che e - gual, che e - -

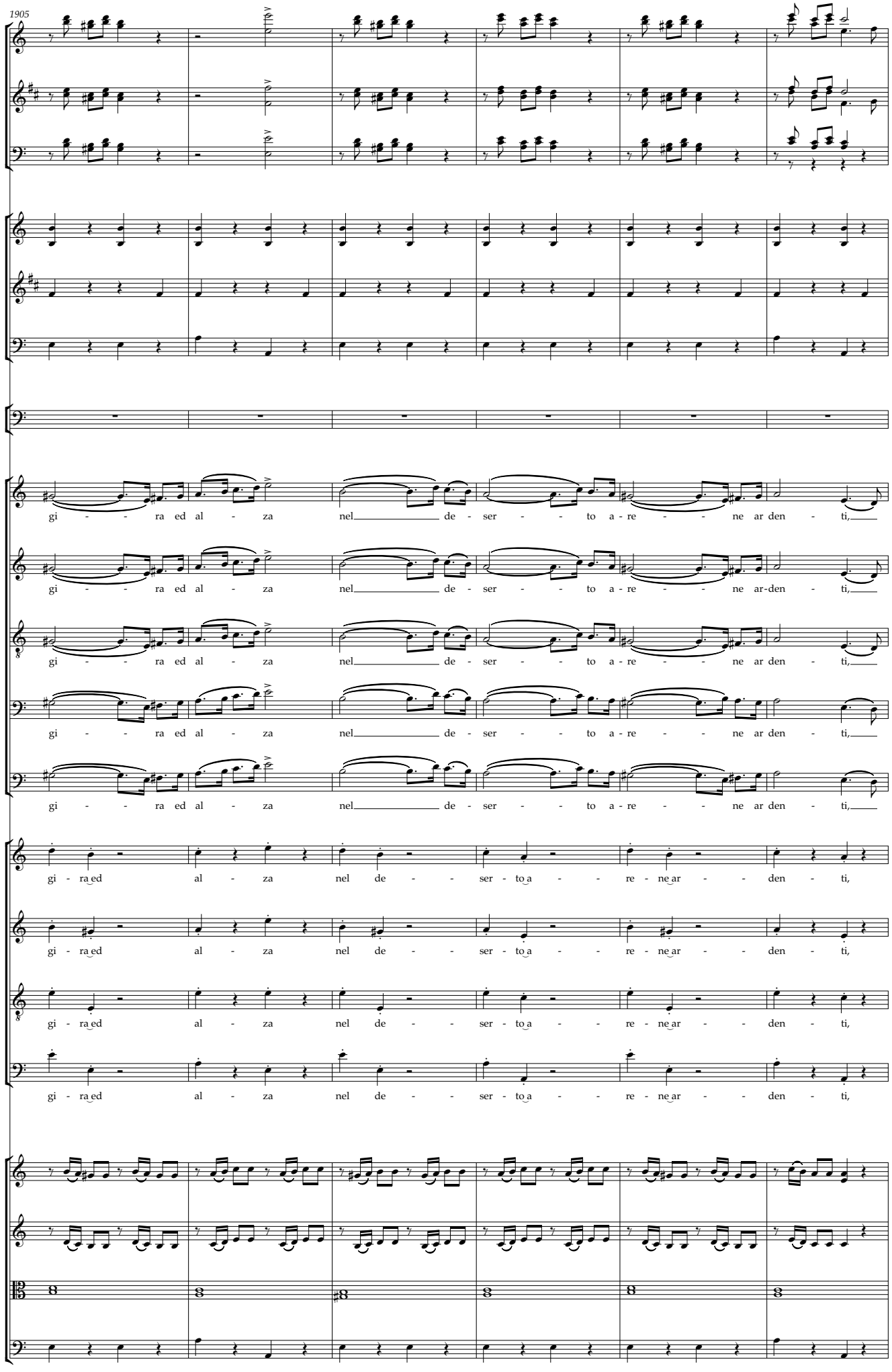

1876
a2
a2
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ror, ah! di pian-to ap-por-ta - to - re sem-pre il gior-no a me sa - rà, ah! di pian-to ap-por-ta - to - re sem-pre il gior-no a me sa -
che e - gual non ha, ah! di pian-to ap-por-ta - to - re sem-pre il gior-no a me sa - rà, ah! di pian-to ap-por-ta - to - re sem-pre il gior-no a me sa -
dal ter-ror che-gual non ha, ah! di pian-to ap-por-ta - to - re sem-pre il gior-no a me sa - rà, ah! di pian-to ap-por-ta - to - re sem-pre il gior-no a me sa -
ha, non ha, ah! di pian-to ap-por-ta - to - re sem-pre il gior-no a me sa - rà, ah! di pian-to ap-por-ta - to - re sem-pre il gior-no a me sa -
ha, non ha, ah! di pian-to ap-por-ta - to - re sem-pre il gior-no a me sa - rà, ah! di pian-to ap-por-ta - to - re sem-pre il gior-no a me sa -
gual non ha.
gual non ha.
gual non ha.
gual non ha.
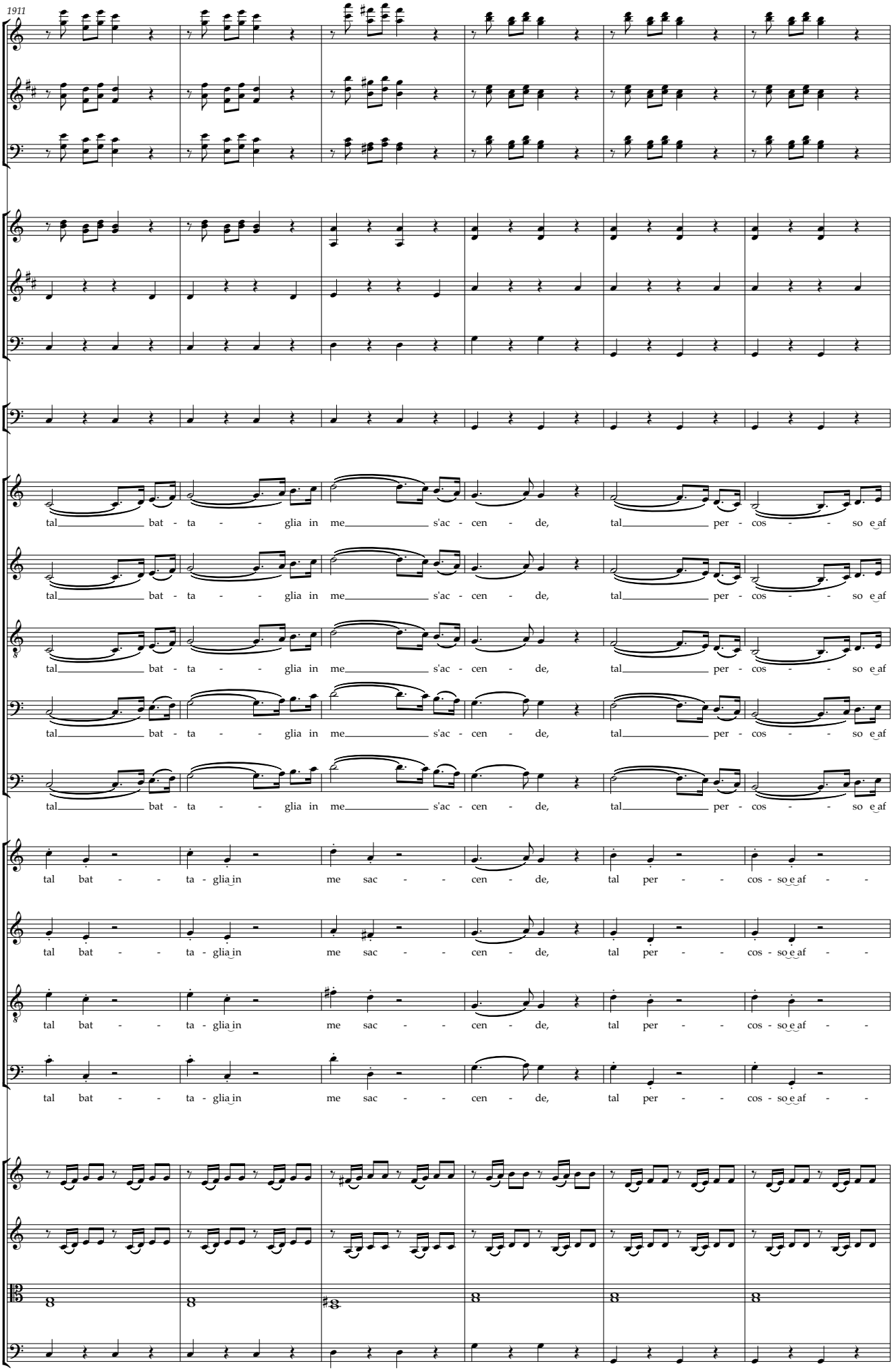

1881
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
rà, ah! Di pian - to ap - por - ta - to - re sem - pre il gior - no a lor sa - rà, a me sa - rà, a me sa -
rà, di pian - to ap - por - ta - to - re sem - pre il gior - no a lor sa - rà, a me sa - rà, a me sa -
rà, Di pian - to ap - por - ta - to - re sem - pre il gior - no a lor sa - rà, a me sa - rà, a me sa -
rà, Di pian - to ap - por - ta - to - re sem - pre il gior - no a lor sa - rà,___ a___ me___ sa - rà,___ a___ me___ sa -
Ah! Di pian - to ap - por - ta - to - re sem - pre il gior - no a lor sa - rà, si,.
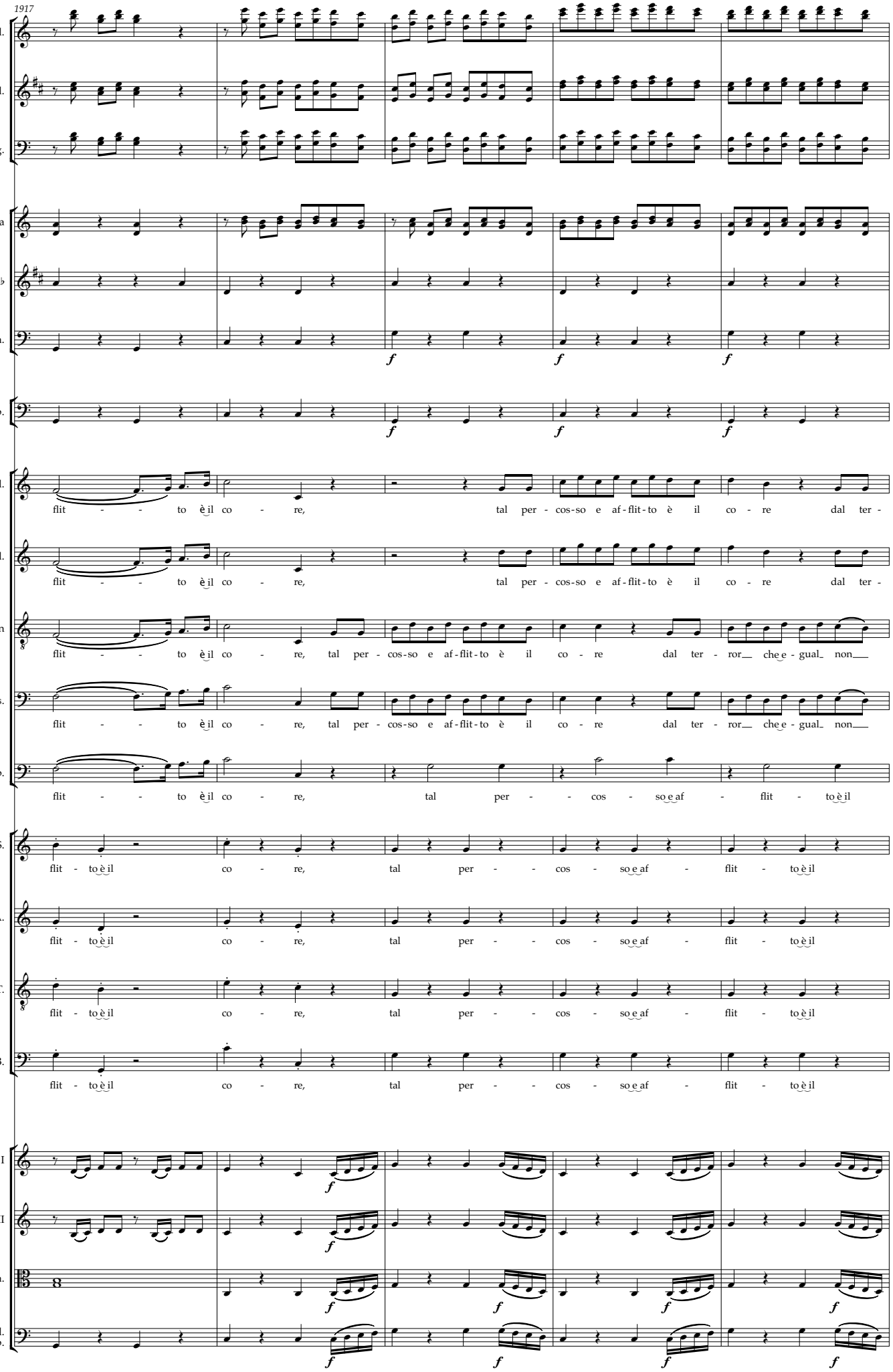

1887
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
rà. Em - pio! pa - ven - ta, ei co - re non
rà. Em - pio! pa - ven - ta, ei co - re non
rà. Niun si muo - va...pa - ven - ti il mio sdeg - no, san - gue vo - glio la vo - glio ver - sar, la vo - glio ver -
- rà. Em - pio! pa - ven - ta, ei co - re non
- rà. Em - pio! pa - ven - ta, ei co - re non
si. Em - pio! pa - ven - ta, ei co - re non
si. Em - pio! pa - ven - ta, ei co - re non
si. Em - pio pa - ven - ta, ei co - re non
si. Em - pio! pa - ven - ta, ei co - re non
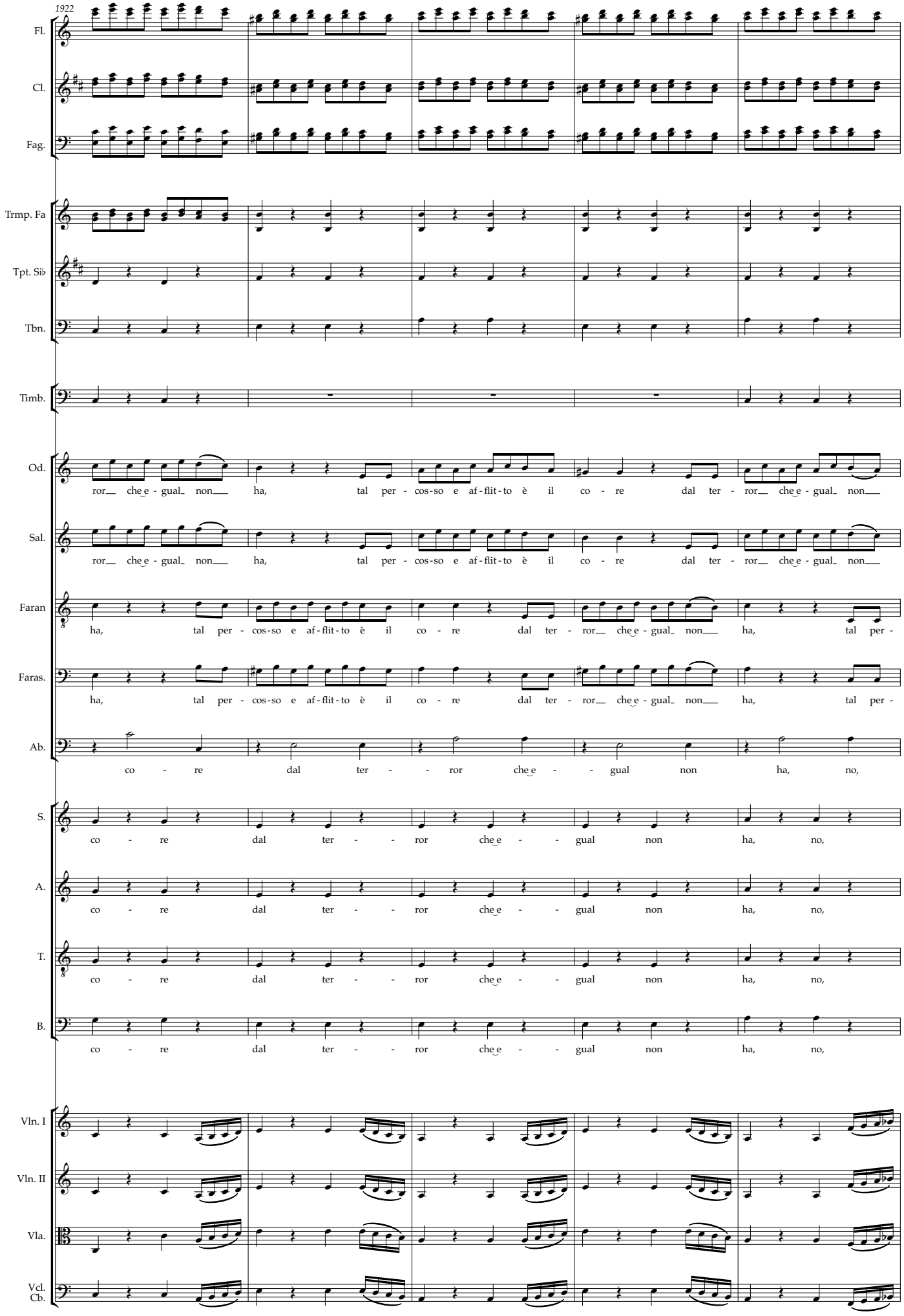

1893
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
a2
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
ha. Co - - me il suol si scuo - - te e bal - za
sar. Co - - me il suol si scuo - - te e bal - za
ha. Co - me il suol si scuo - te e bal - za
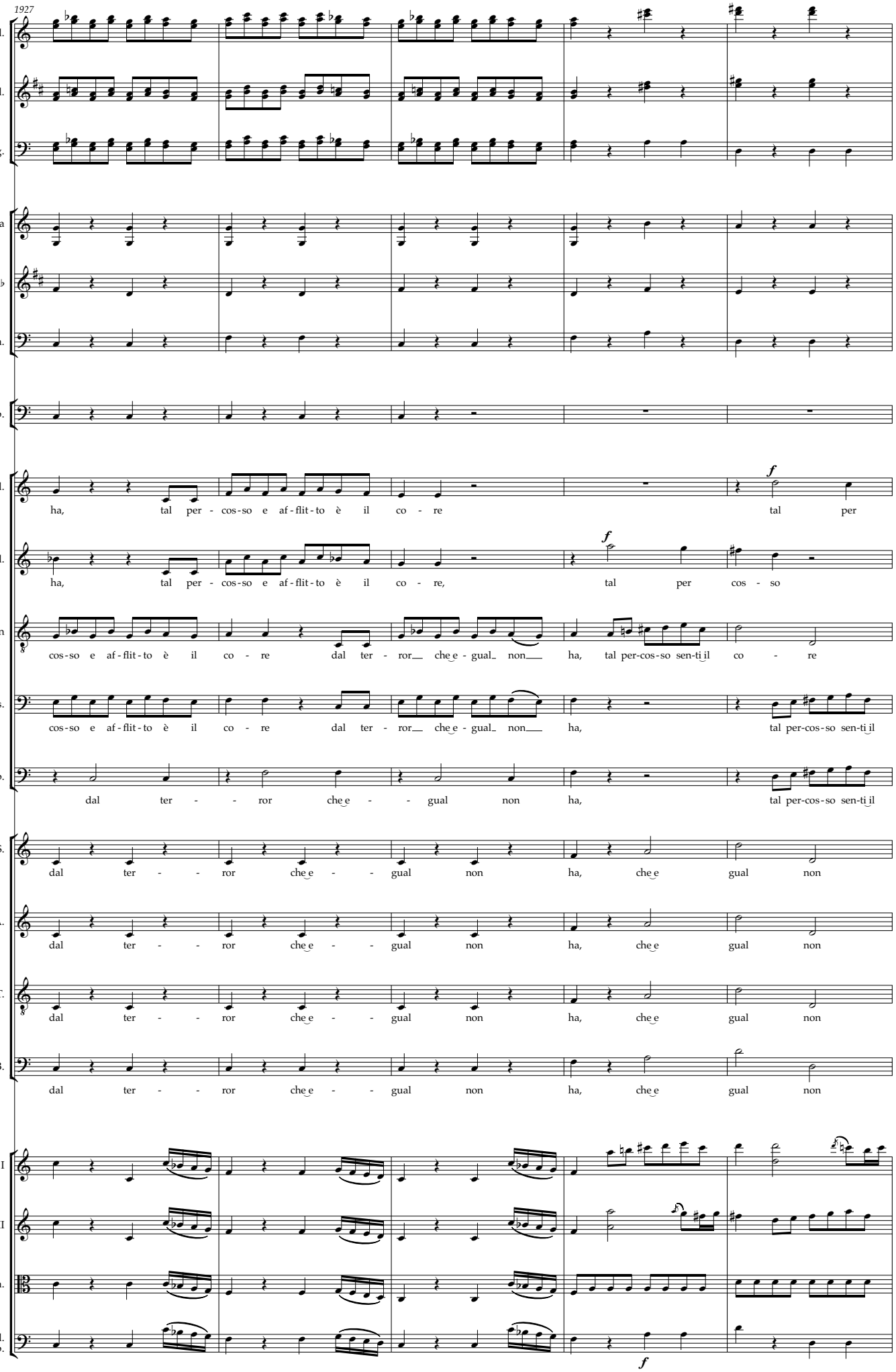

1899
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
al coz - zar de - gli e - le - men - ti, co - me il tur - bo ag
al - coz - zar de gli e - le - men - ti, co - me il tur - bo ag -

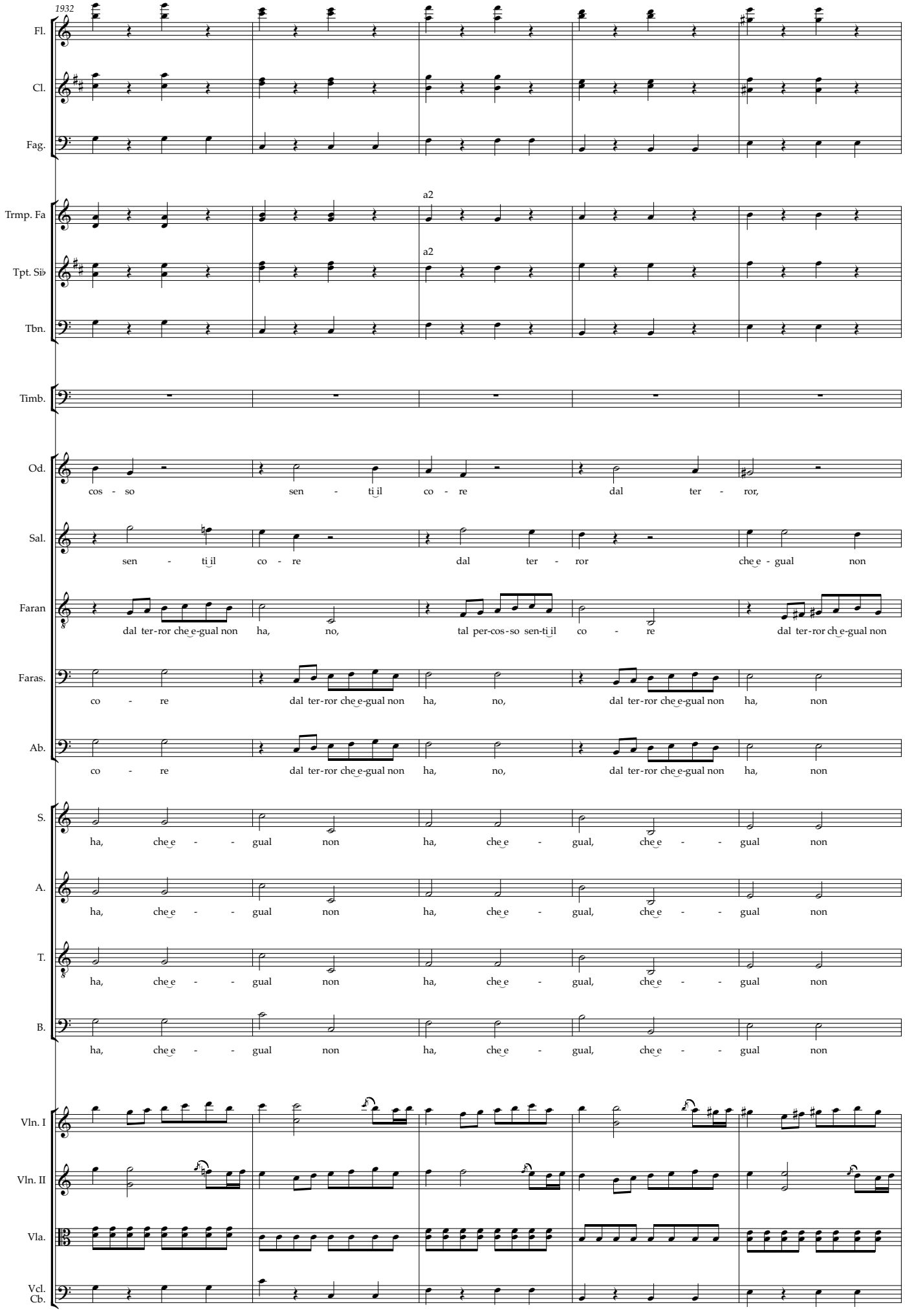

1905
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
gi - - - ra ed al - za nel de - ser - - - to a - re - - - ne ar den - ti,
gi - - - ra ed al - za nel de - ser - - - to a - re - - - ne ar-den - ti,
gi - ra ed al - za nel de - - ser - to a - - re - ne ar - - den - ti,
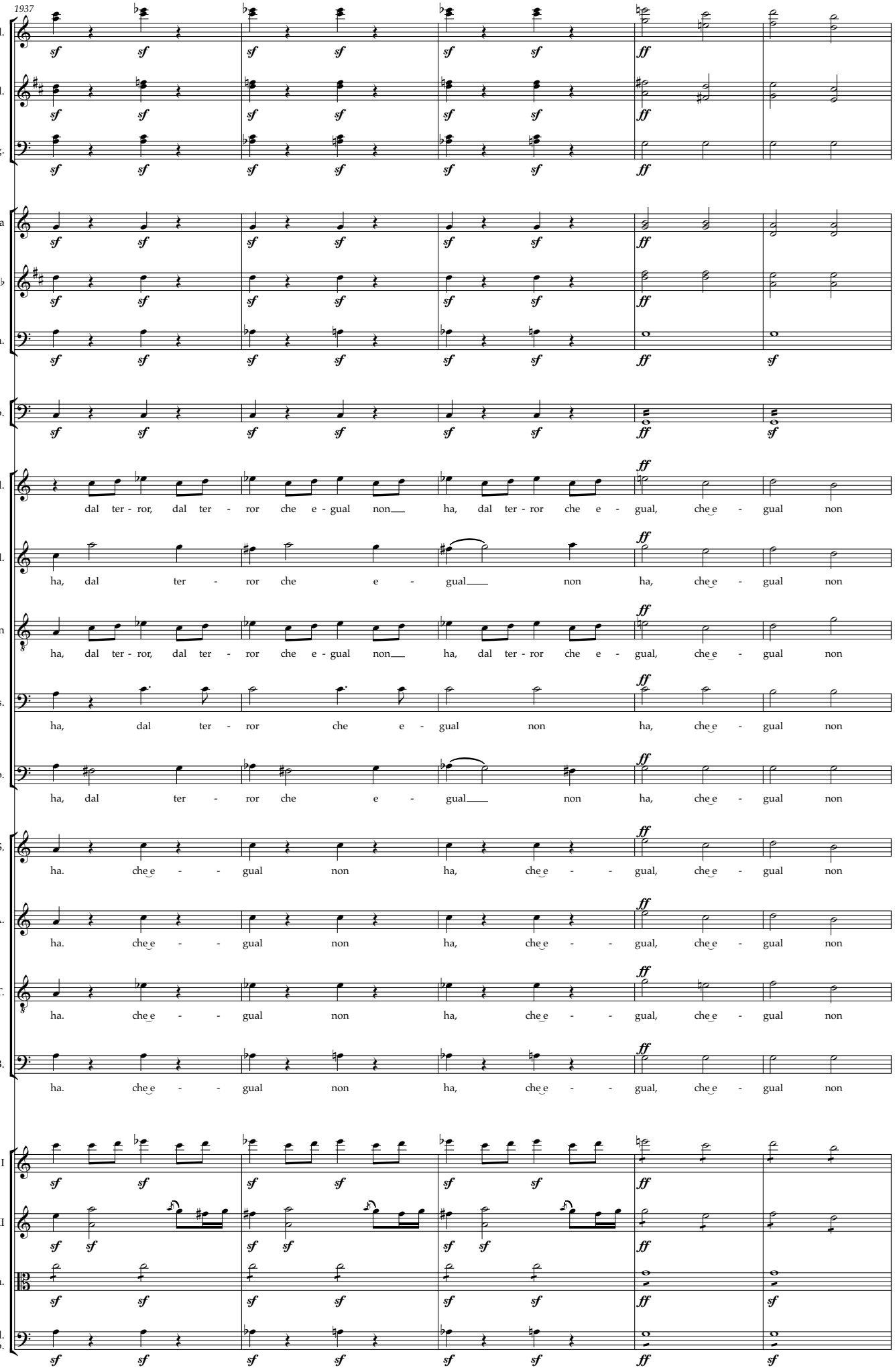

1911
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
tal bat - ta - glia in me s'ac - cen - de, tal per - cos - so e af
tal bat - ta - glia in me sac - cen - de, tal per - cos - so e af
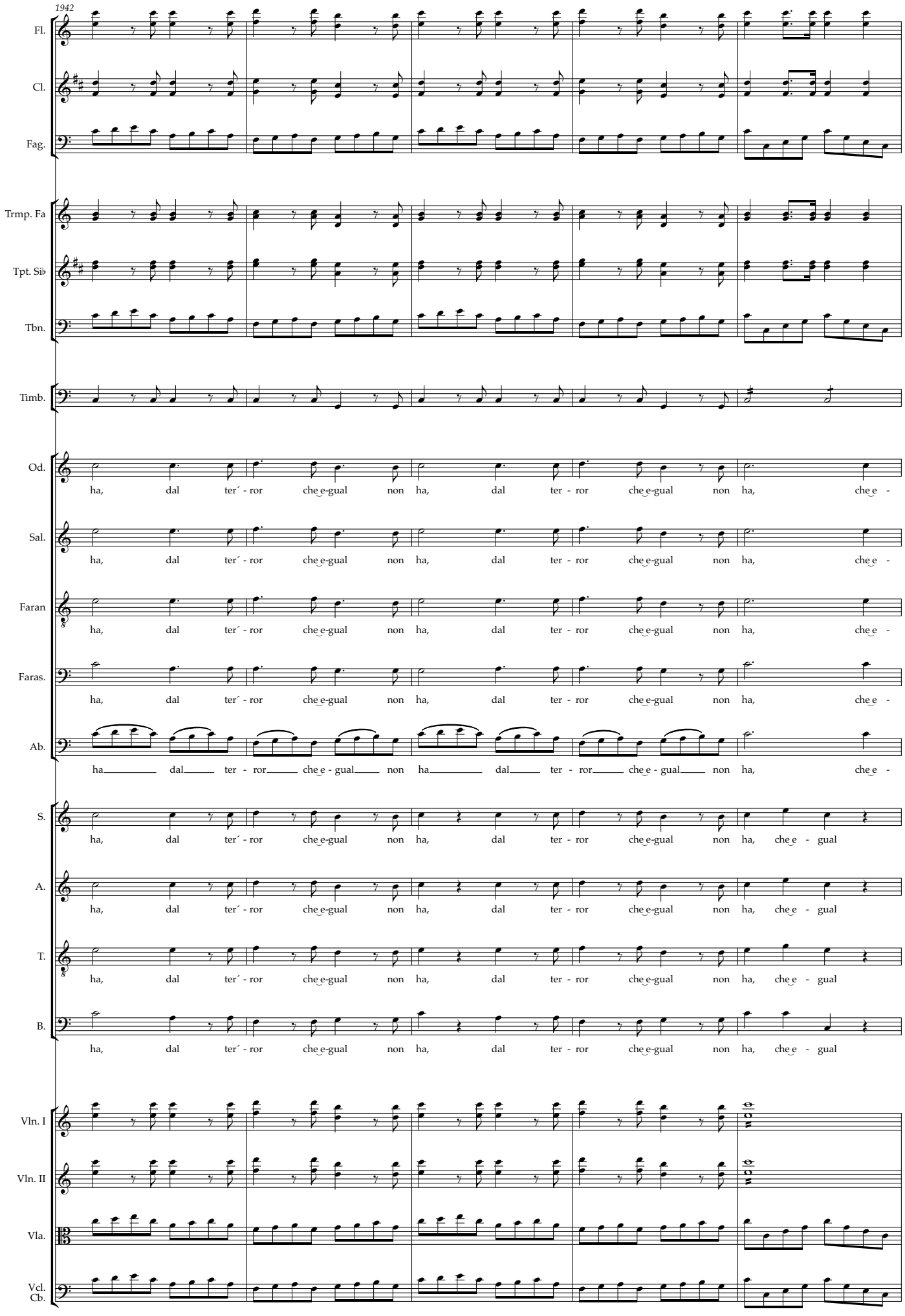

1917
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
flit - - to è il co - re, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter -
flit - - to è il co - re, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter - ror che e - gual non
flit - - to è il co - re, tal per - - cos - so e af - flit - to è il
flit - to è il co - re, tal per - - cos - so e af - flit - to è il
f
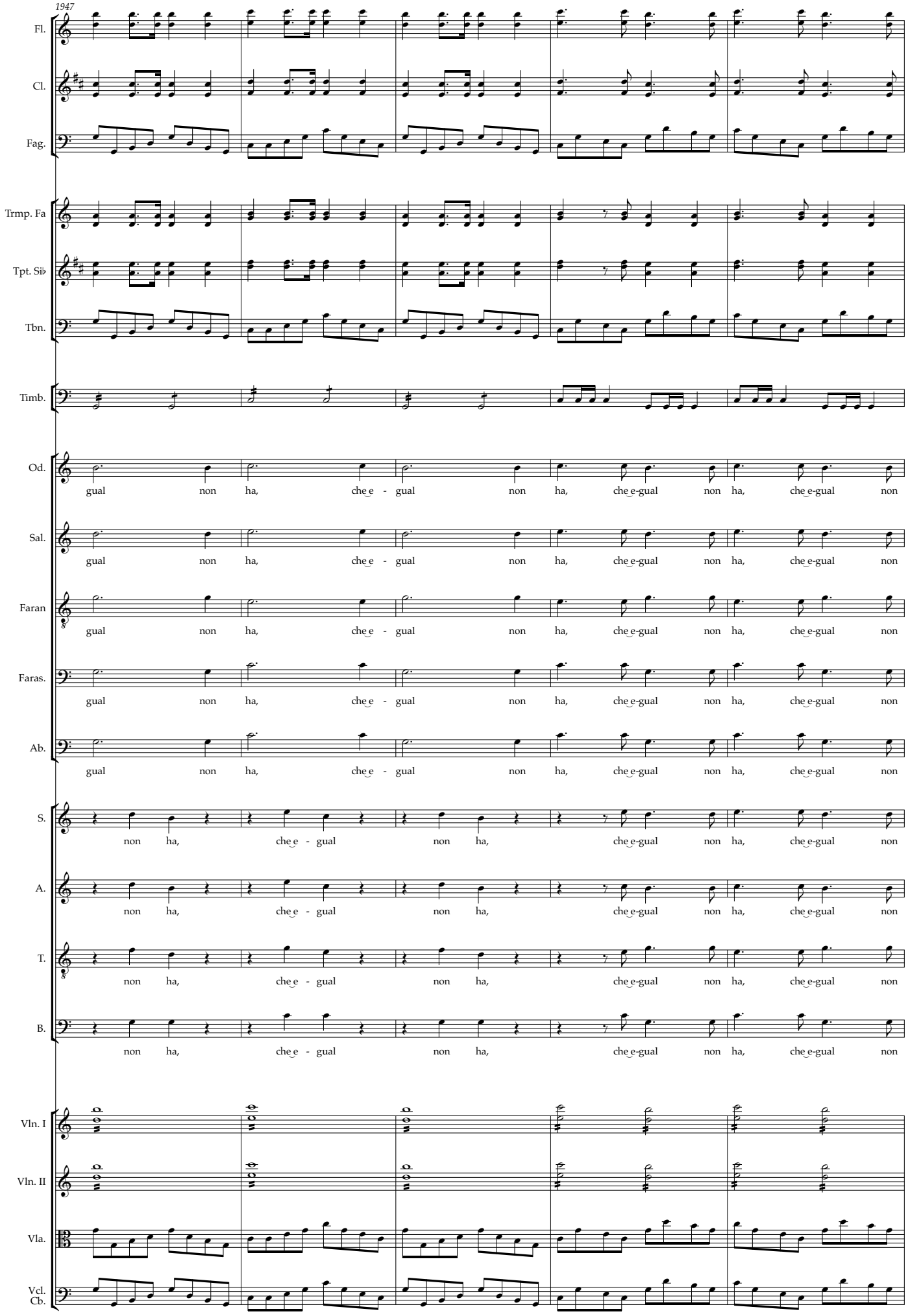

1922
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
ror che e - gual non ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter - ror che e - gual non
Sal.
ror che e - gual non ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter - ror che e - gual non
Faran
ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter - ror che e - gual non ha, tal per -
Faras.
ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter - ror che e - gual non ha, tal per -
Ab.
co - re dal ter - - ror che e - - gual non ha, no,
S.
co - re dal ter - - ror che e - - gual non ha, no,
A.
co - re dal ter - - ror che e - - gual non ha, no,
T.
co - re dal ter - - ror che e - - gual non ha, no,
B.
co - re dal ter - - ror che e - - gual non ha, no,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
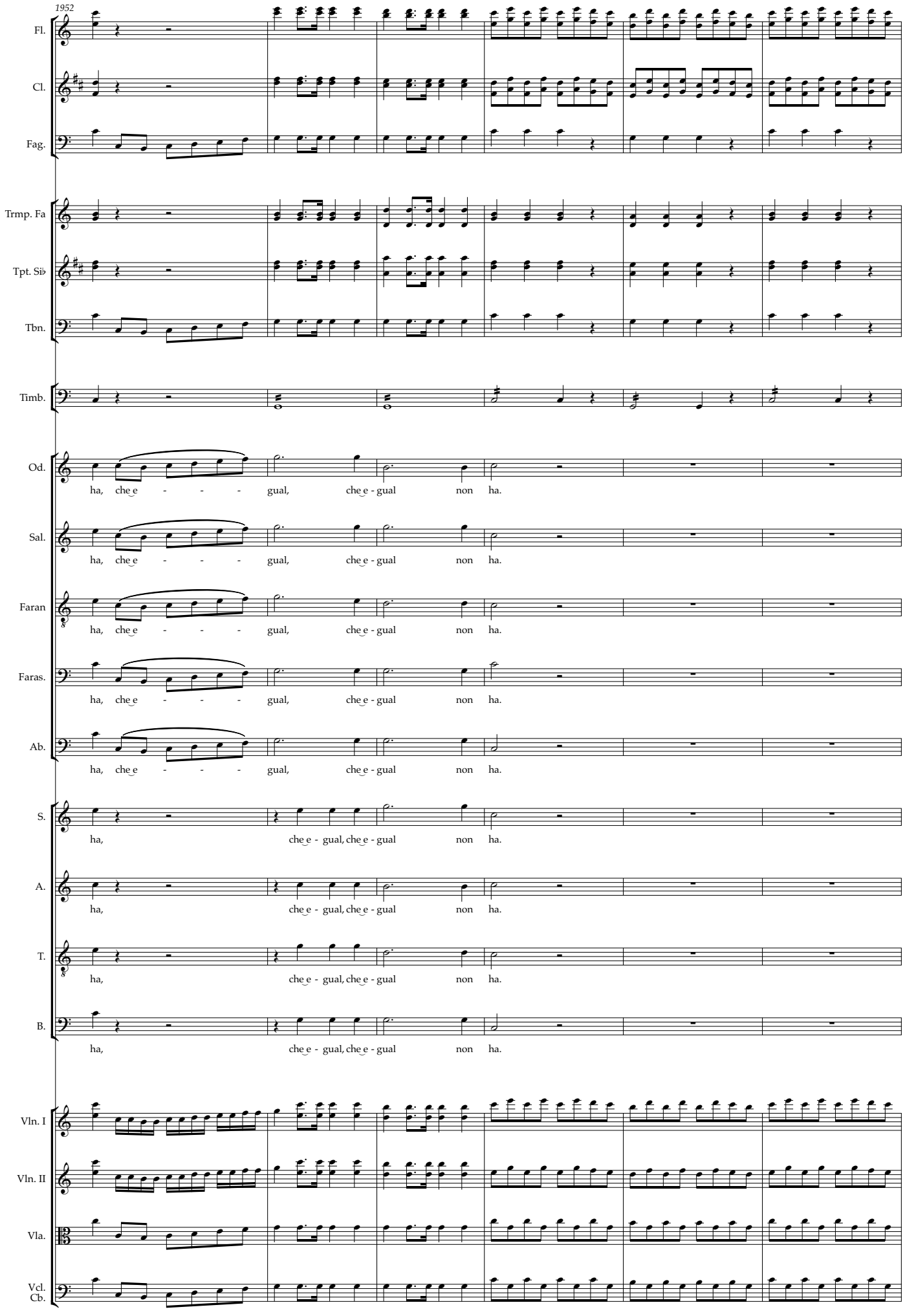

1927
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re
tal per
Sal.
ha, tal per - cos-so e af-flit-to è il co - re,
tal per cos - so
Faran
cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter - ror che e - gual non ha, tal per-cos-so sen-ti il co - re
Faras.
cos-so e af-flit-to è il co - re dal ter - ror che e - gual non ha,
tal per-cos-so sen-ti il
Ab.
dal ter - - ror che e - - gual non ha,
tal per-cos-so sen-ti il
S.
dal ter - - ror che e - - gual non ha, che e gual non
A.
dal ter - - ror che e - - gual non ha, che e gual non
T.
dal ter - - ror che e - - gual non ha, che e gual non
B.
dal ter - - ror che e - - gual non ha, che e gual non
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

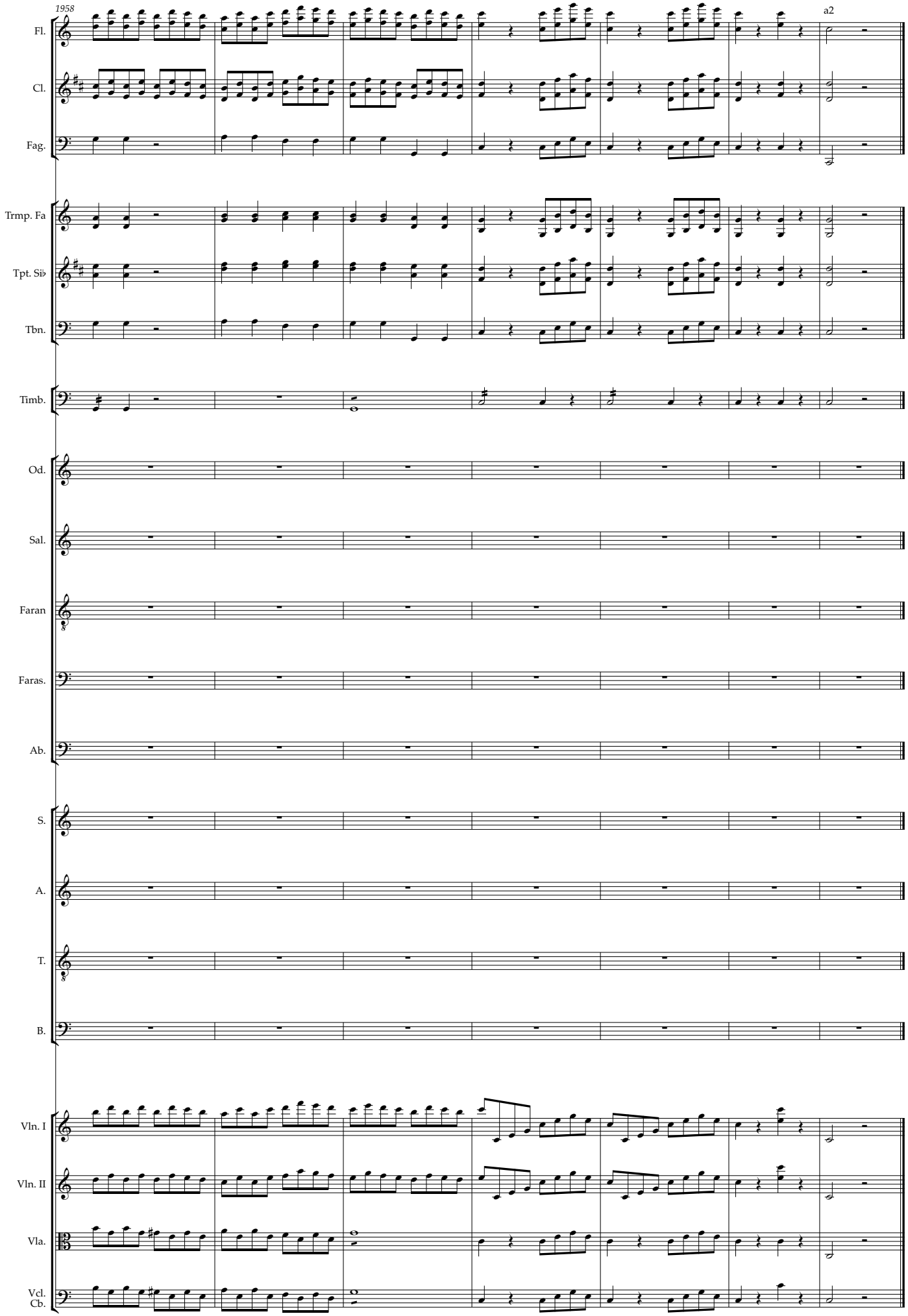

1932
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Si♭
a2
Tbn.
Timb.
Od.
cos - so sen - ti il co - re dal ter - ror,
Sal.
sen - ti il co - re dal ter - ror che e - gual non
Faran
dal ter-ror che e-gual non ha, no, tal per-cos-so sen-ti il co - re dal ter-ror ch e-gual non
Faras.
co - re dal ter-ror che e-gual non ha, no, dal ter-ror che e-gual non ha, non
Ab.
co - re dal ter-ror che e-gual non ha, no, dal ter-ror che e-gual non ha, non
S.
ha, che e - - gual non ha, che e - gual, che e - - gual non
A.
ha, che e - - gual non ha, che e - gual, che e - - gual non
T.
ha, che e - - gual non ha, che e - gual, che e - - gual non
B.
ha, che e - - gual non ha, che e - gual, che e - - gual non
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


1937
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
dal ter - ror, dal ter - ror che e - gual non ha, dal ter - ror che e - gual, che e - gual non
Sal.
ha, dal ter - ror che e - gual non ha, che e - gual non
Faran
ha, dal ter - ror, dal ter - ror che e - gual non ha, dal ter - ror che e - gual, che e - gual non
Faras.
ha, dal ter - ror che e - gual non ha, che e - gual non
Ab.
ha, dal ter - ror che e - gual non ha, che e - gual non
S.
ha. che e - gual non ha, che e - gual, che e - gual non
A.
ha. che e - gual non ha, che e - gual, che e - gual non
T.
ha. che e - gual non ha, che e - gual, che e - gual non
B.
ha. che e - gual non ha, che e - gual, che e - gual non
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


1942
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ha, dal ter´ - ror che e-gual non ha, dal ter - ror che e-gual non ha, che e -
ha dal ter - ror che e - gual non ha dal ter - ror che e - gual non ha, che e -
ha, dal ter´ - ror che e-gual non ha, dal ter - ror che e-gual non ha, che e - gual


1947
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
gual non ha, che e - gual non ha, che e-gual non ha, che e-gual non
non ha, che e - gual non ha, che e-gual non ha, che e-gual non
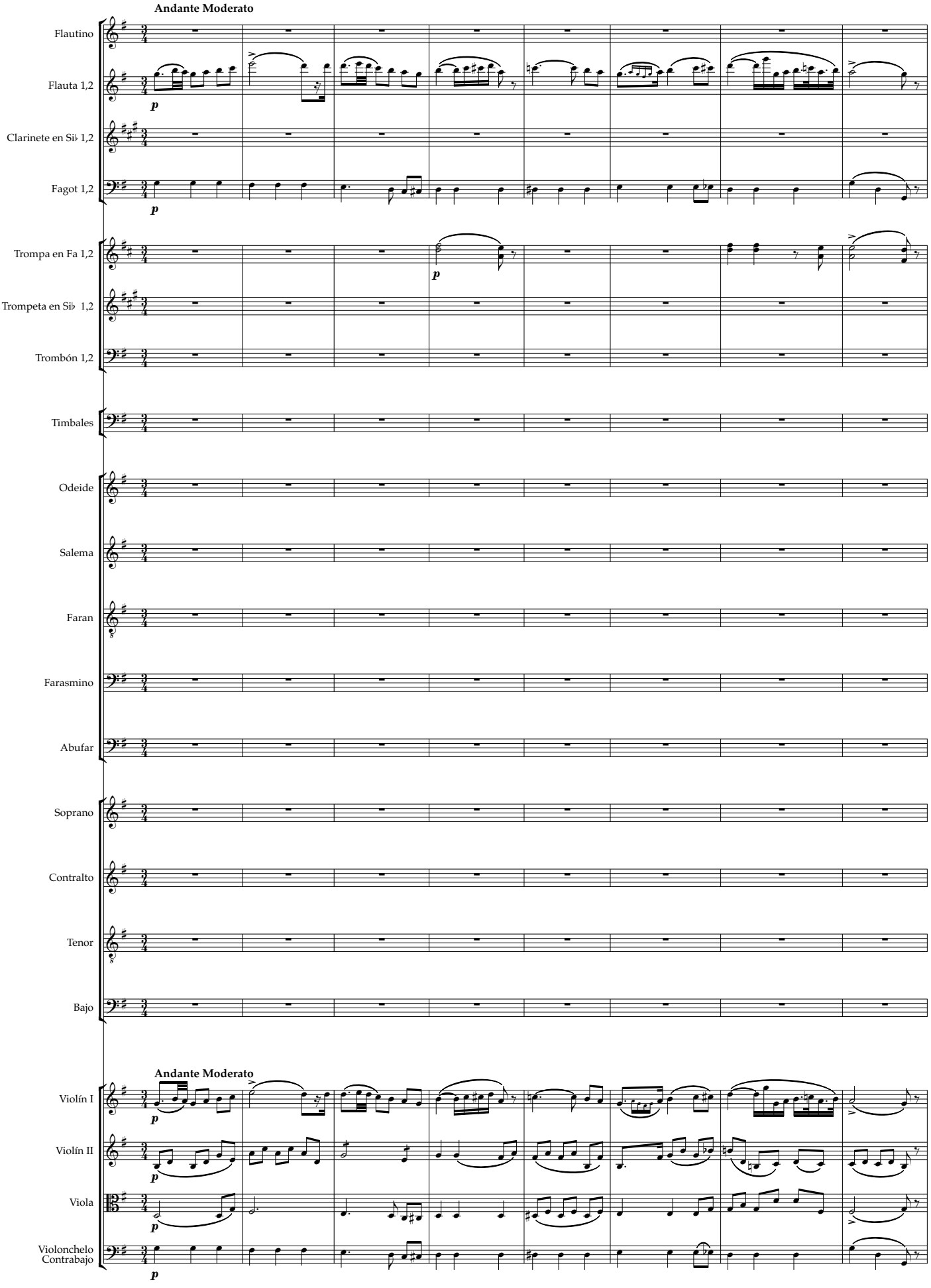

1952
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ha, che e - - - gual, che e - gual non ha.
ha, che e - gual, che e - gual non ha.
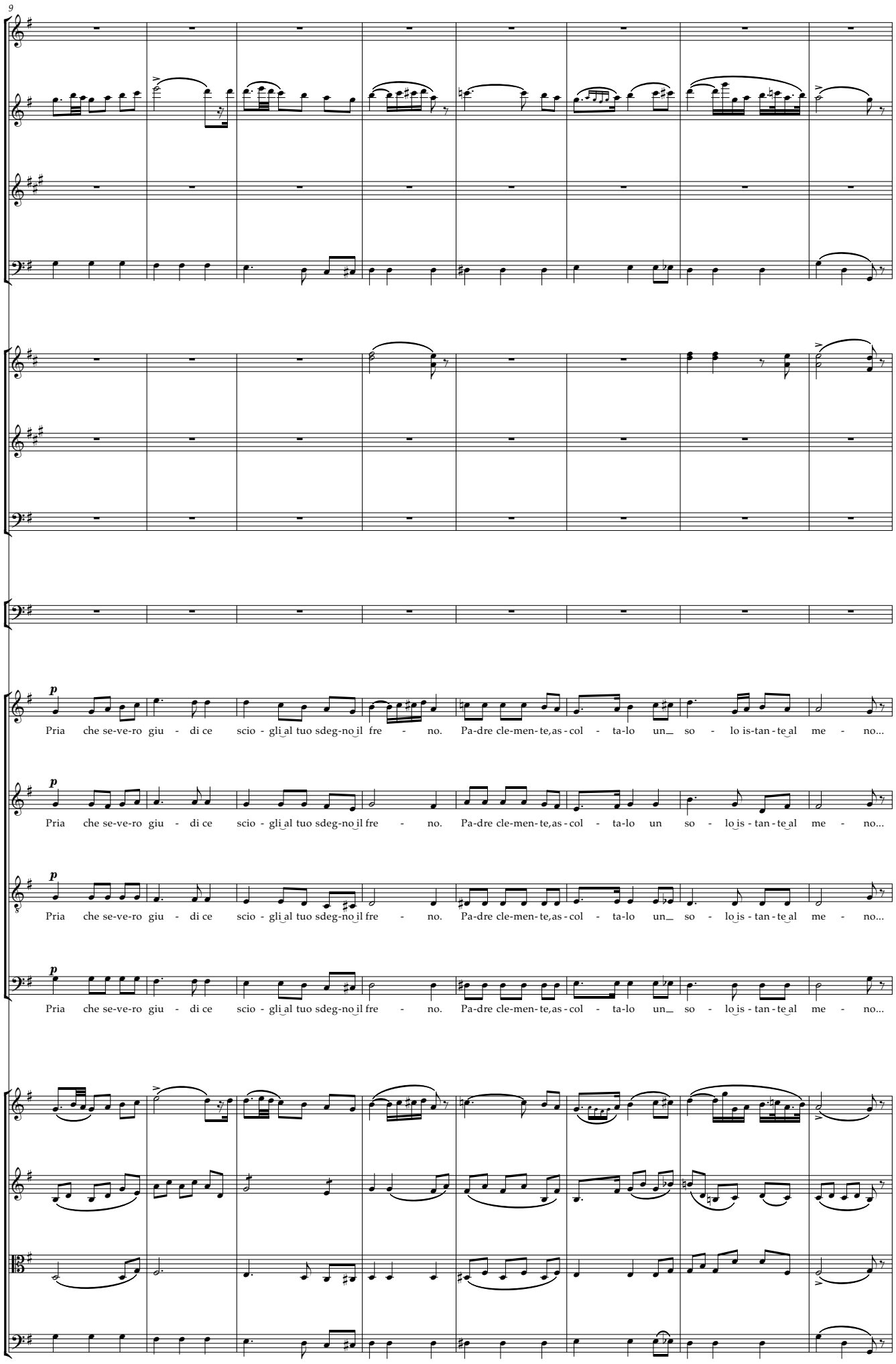

1958
a2
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
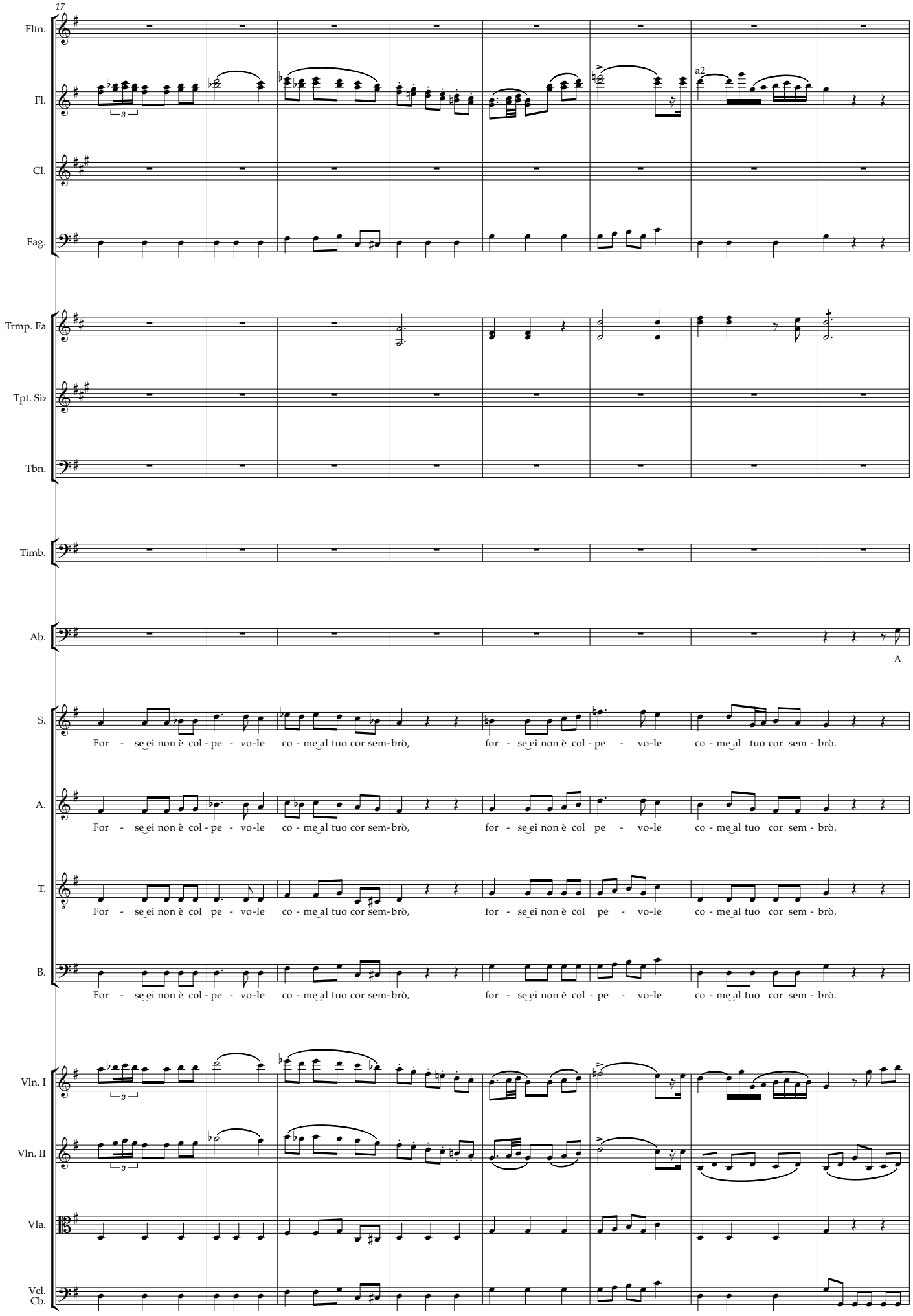
ACTO II
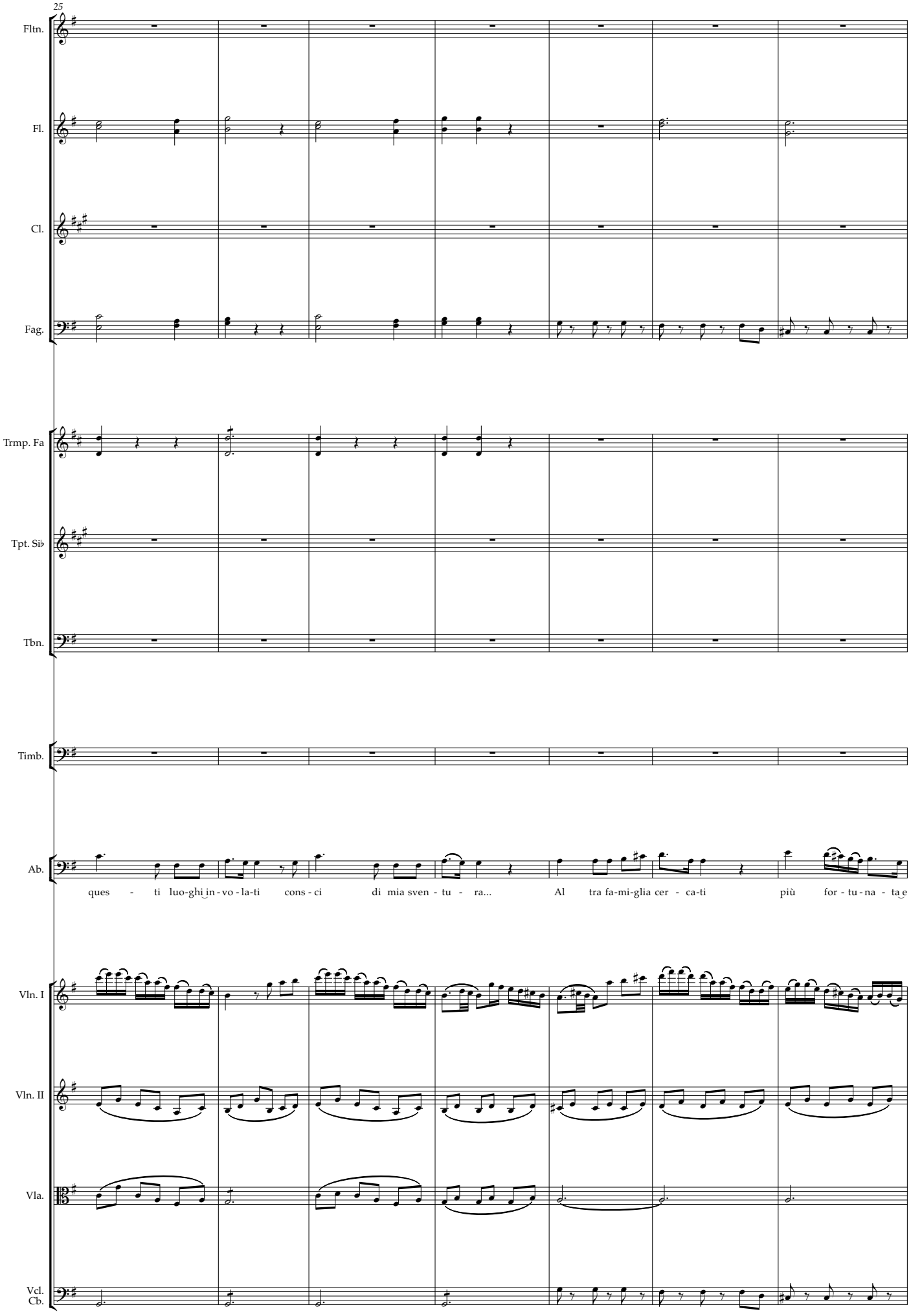
ATTO 2º
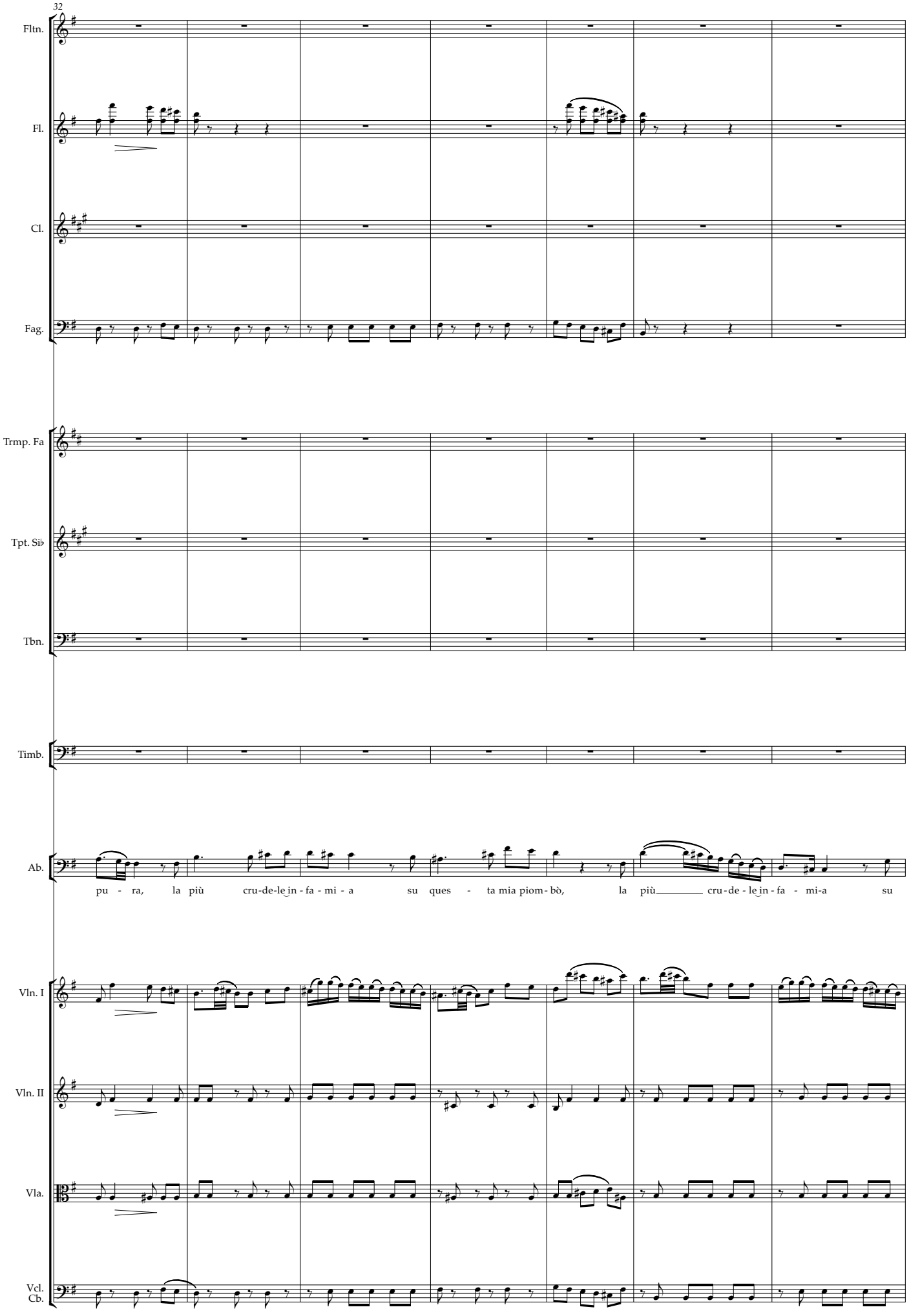
[No.11][Scena I]
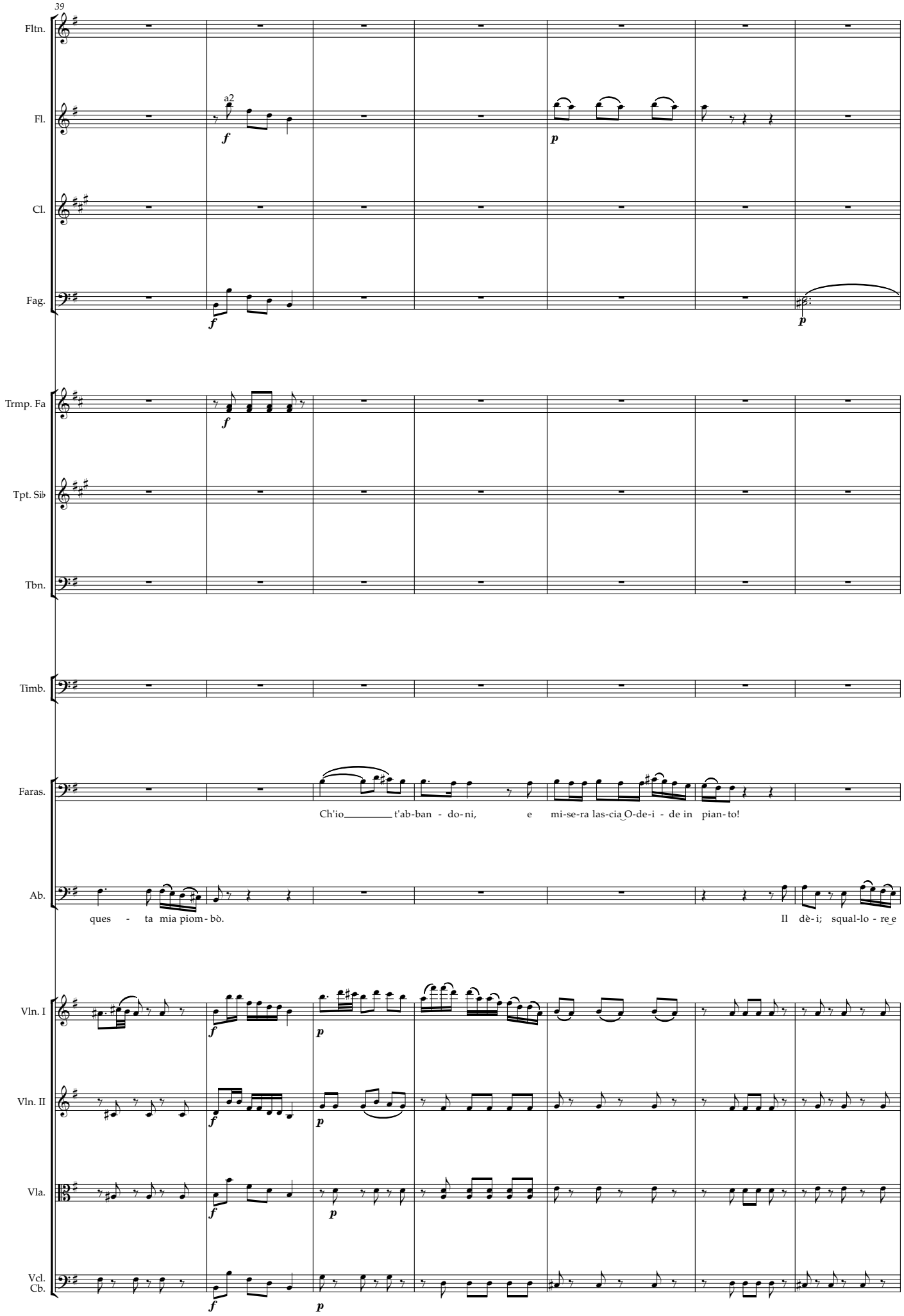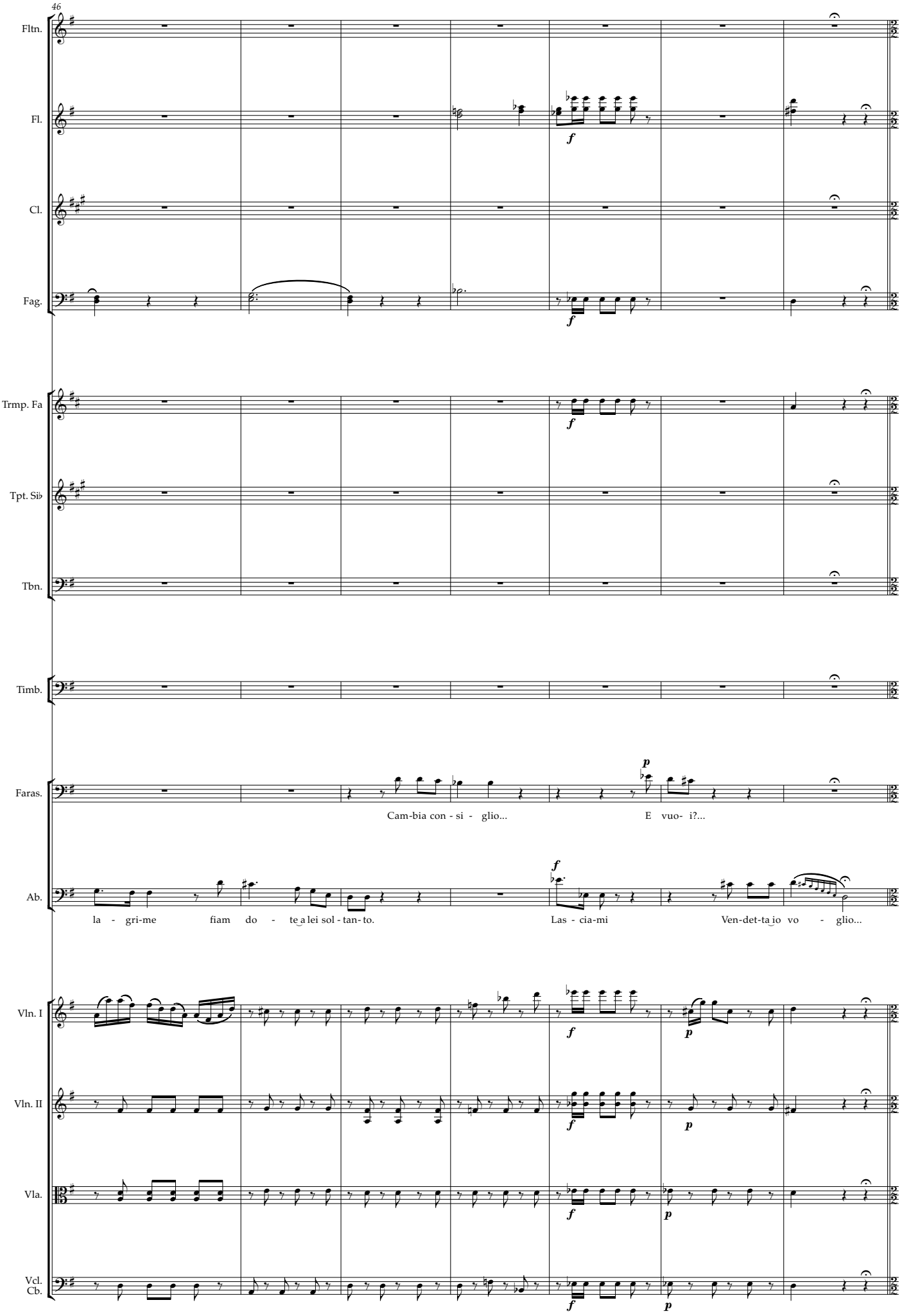



9
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
Pria che se-ve-ro giu - di ce scio - gli al tuo sdeg-no il fre - no. Pa-dre cle-men-te, as-col - ta-lo un so - lo is-tan-te al me - no...
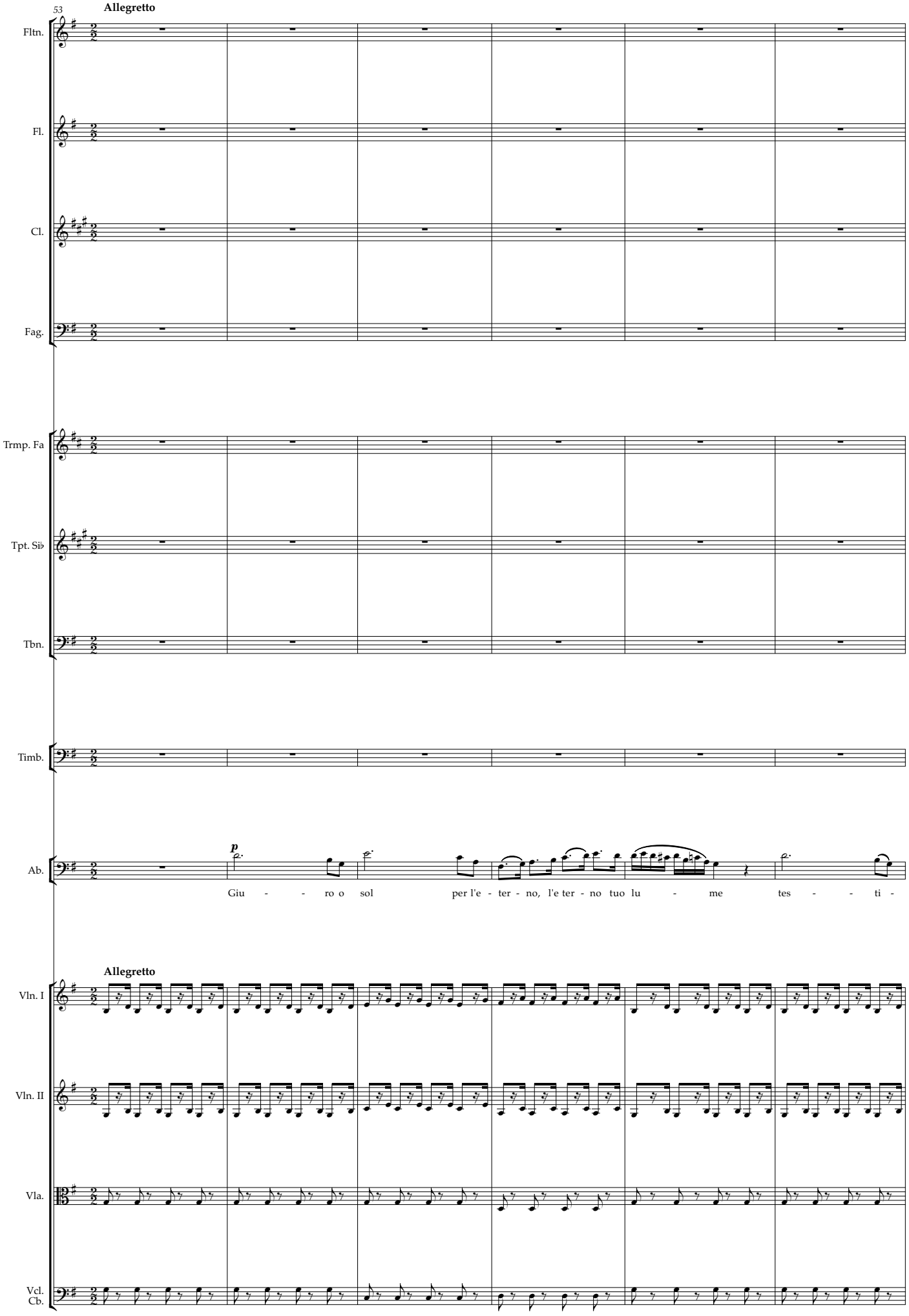

17
Fltn.
Fl.
a2
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
A
S.
For - se ei non è col - pe - vo-le co - me al tuo cor sem-brò, for - se ei non è col - pe - vo-le co - me al tuo cor sem - brò.
A.
For - se ei non è col - pe - vo-le co - me al tuo cor sem-brò, for - se ei non è col pe - vo-le co - me al tuo cor sem - brò.
T.
For - se ei non è col pe - vo-le co - me al tuo cor sem-brò, for - se ei non è col pe - vo-le co - me al tuo cor sem - brò.
B.
For - se ei non è col - pe - vo-le co - me al tuo cor sem-brò, for - se ei non è col - pe - vo-le co - me al tuo cor sem - brò.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
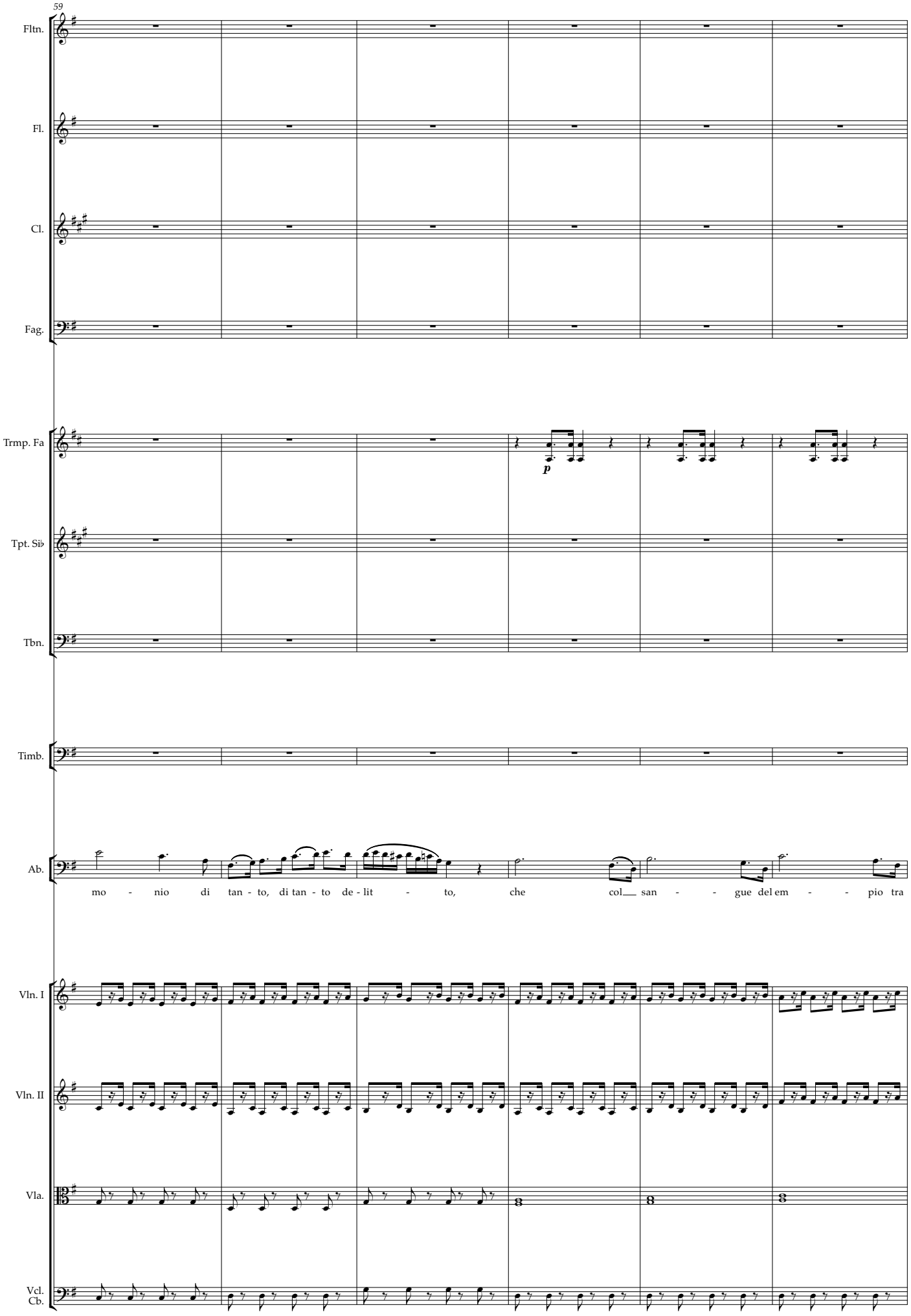

25
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
ques - ti luo-ghi in-vo-la-ti cons-ci di mia sven-tu - ra... Al tra fa-mi-glia cer - ca-ti più for-tu-na - ta e
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
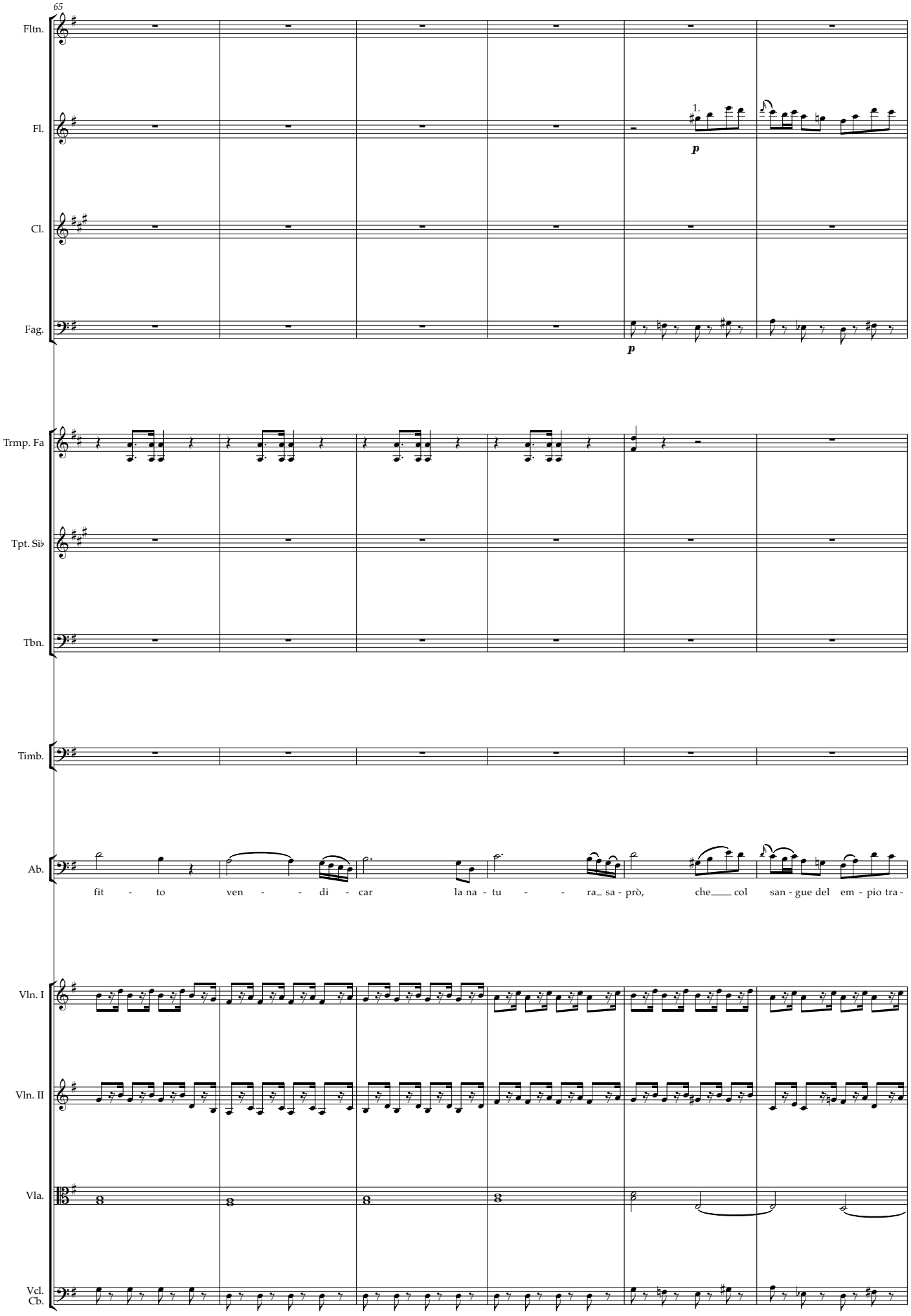

32
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
pu - ra, la più cru-de-le in - fa - mi - a su ques - ta mia piom- bò, la più cru - de - le in - fa - mi-a su
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
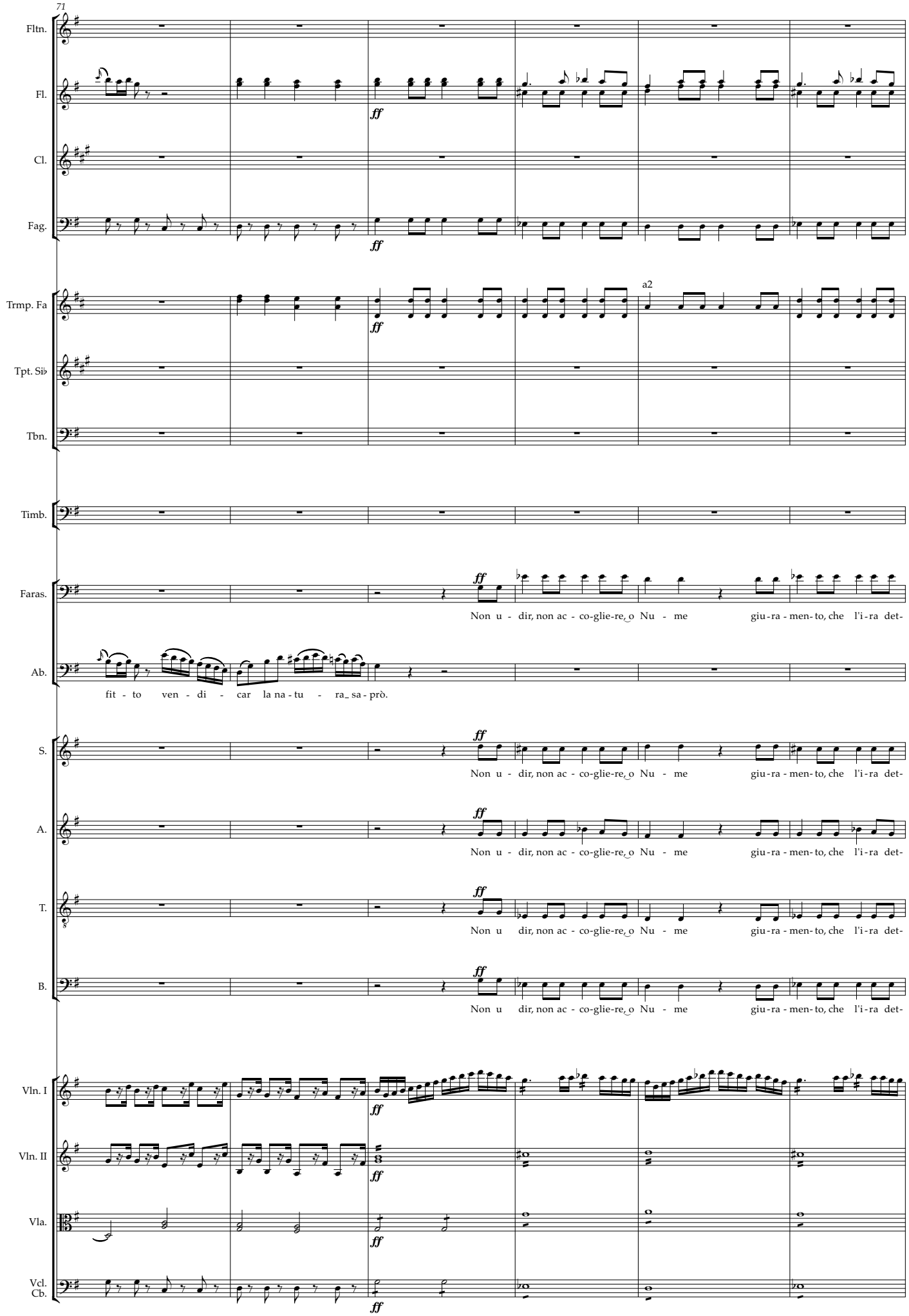

39
Fltn.
Fl.
a2
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faras.
Ch'io t'ab-ban - do-ni, e mi-se-ra las-cia O-de-i - de in pian-to!
Ab.
ques - ta mia piom-bò. Il dè-i; squal-lo - re e
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
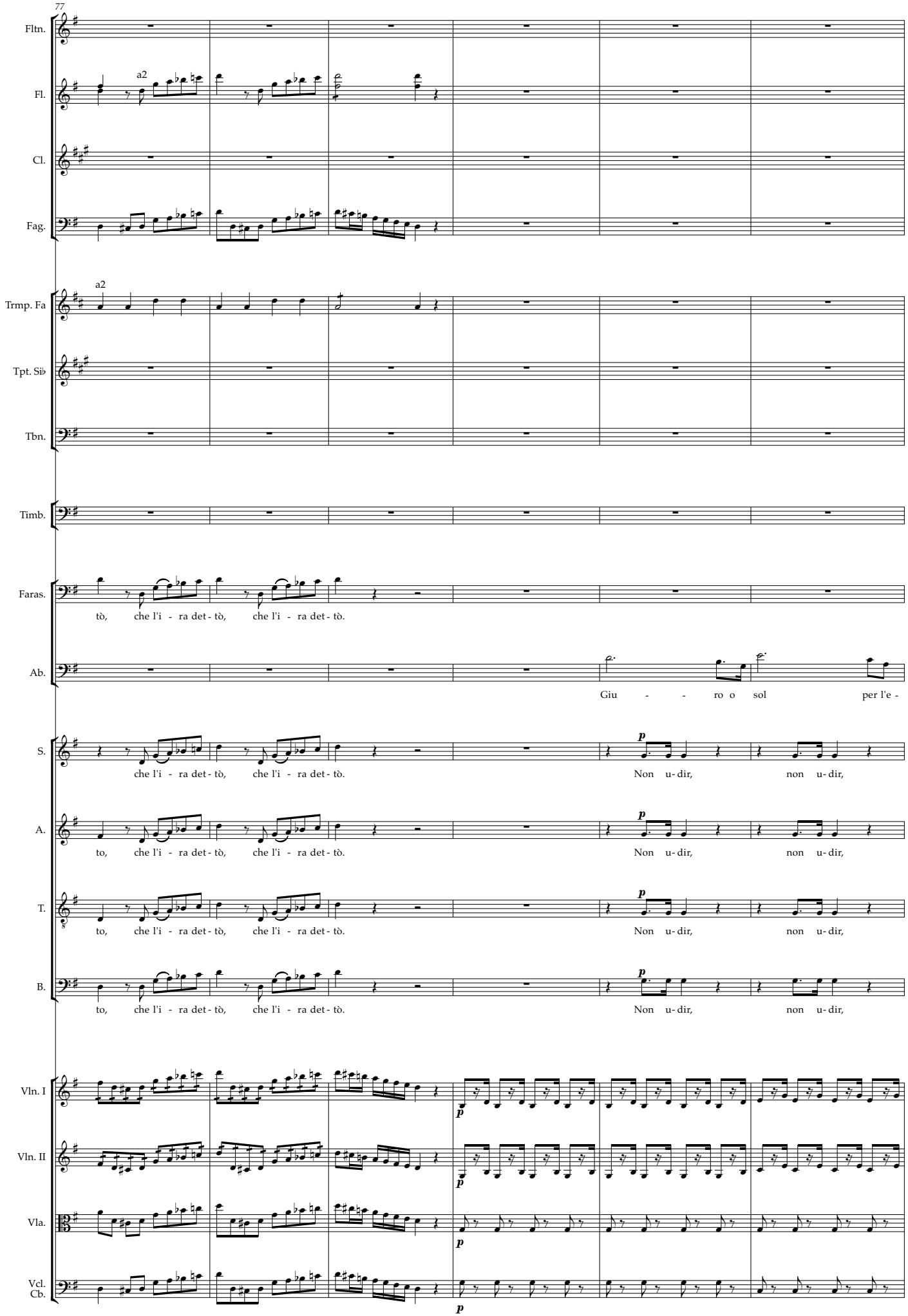

46
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faras.
Cam-bia con - si - glio...
E vuo- i?...
Ab.
la - gri-me fiam do - te a lei sol - tan- to.
Las - cia-mi
Ven-det-ta io vo - glio...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
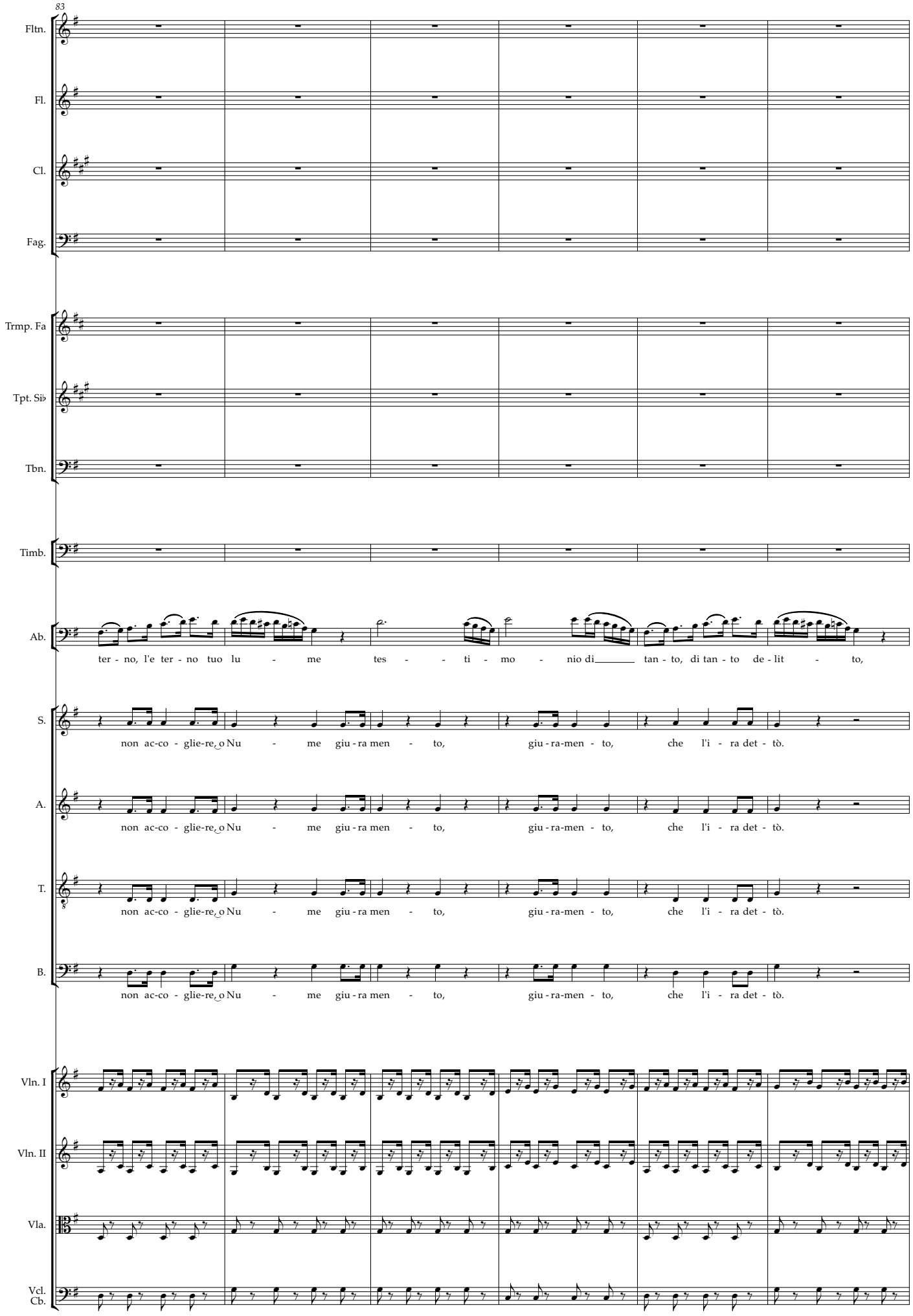

53
Allegretto
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
p
Giu - - ro o sol per l'e - ter - no, l'e ter - no tuo lu - me tes - - ti -
Allegretto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
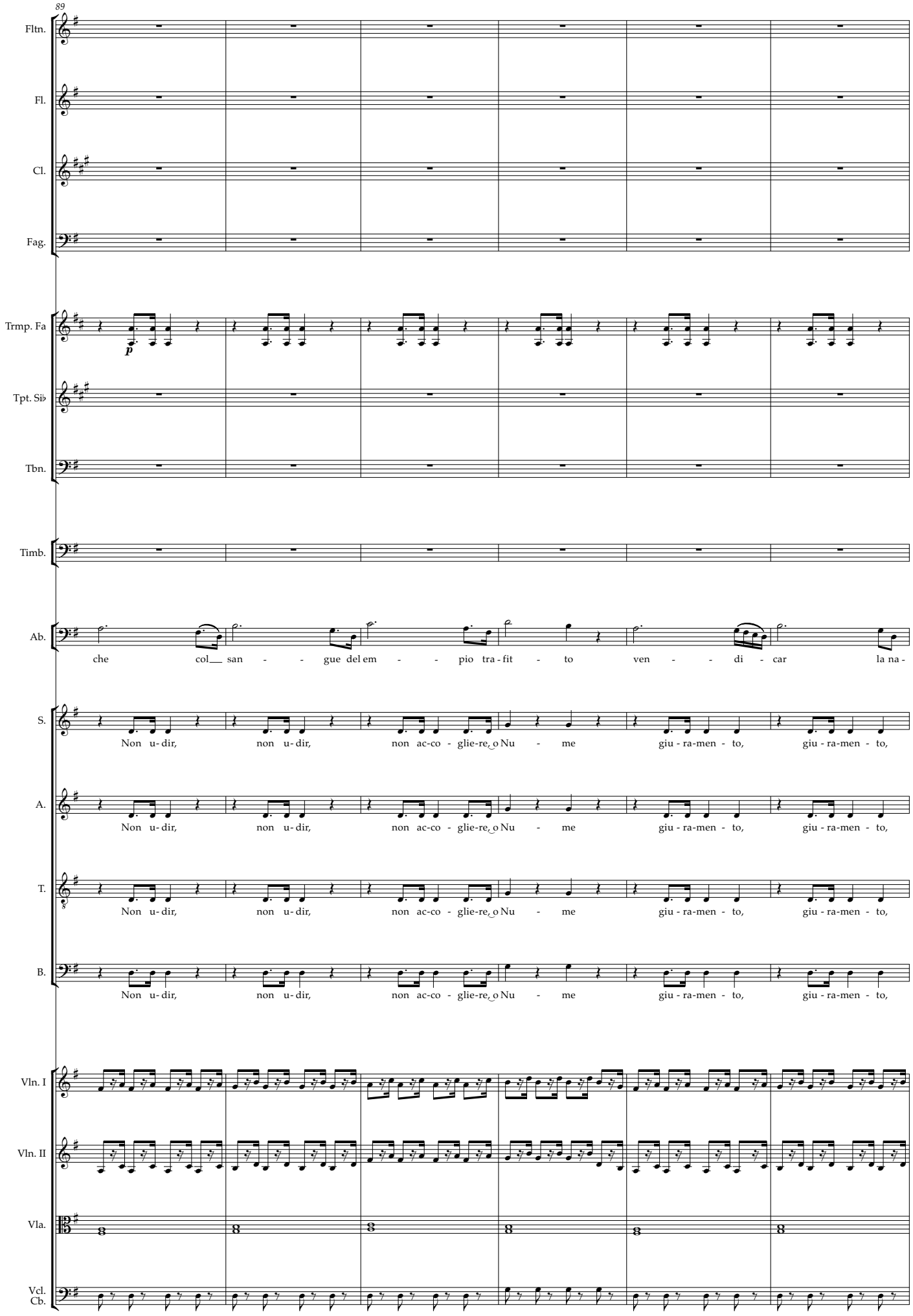

59
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
mo - nio di tan - to, di tan - to de - lit - to, che col__ san - - gue del em - - pio tra
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
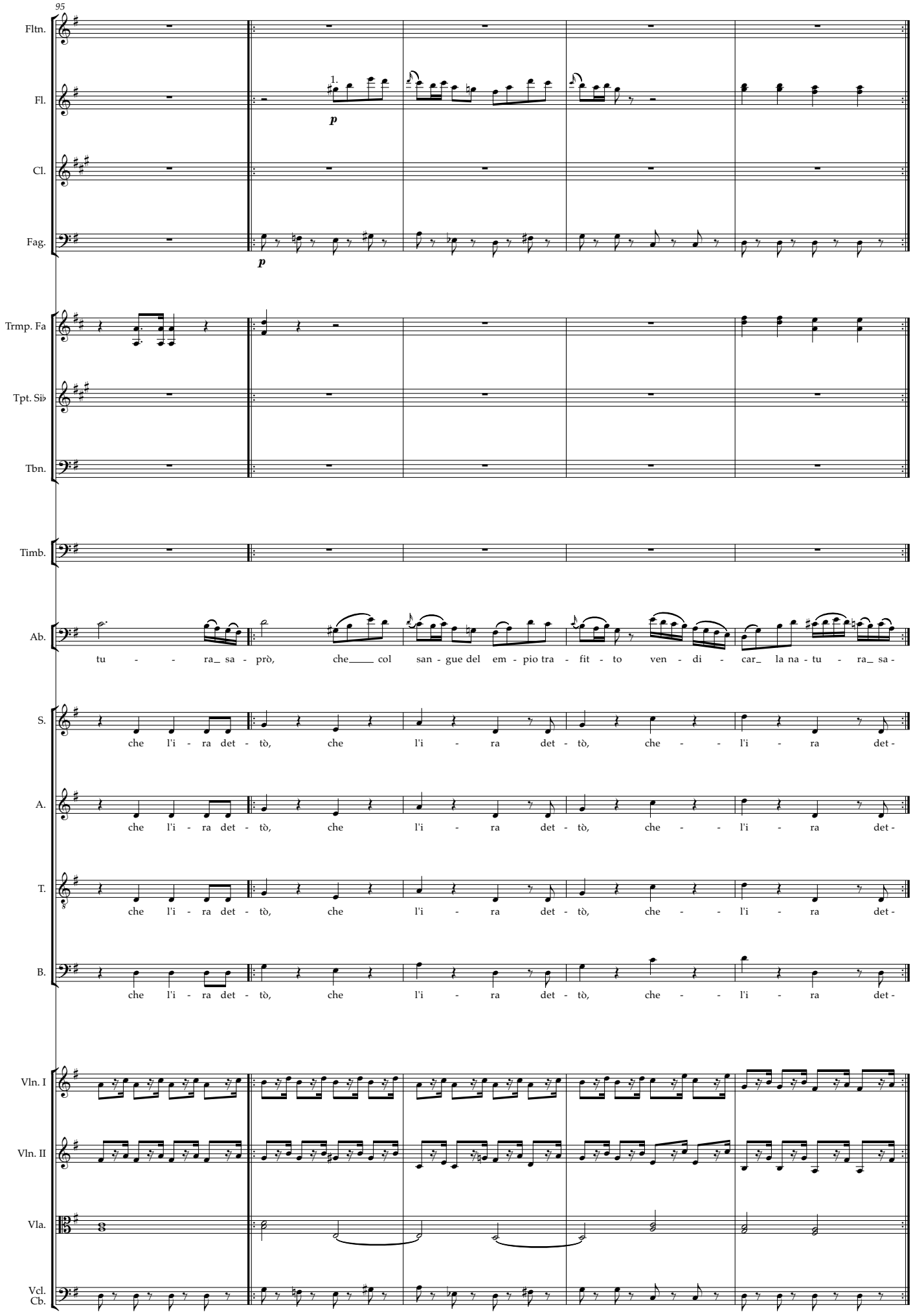

65
Fltn.
Fl.
1.
p
Cl.
Fag.
p
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
fit - to ven - - di - car la na - tu - - ra_ sa - prò, che___ col san - gue del em - pio tra -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
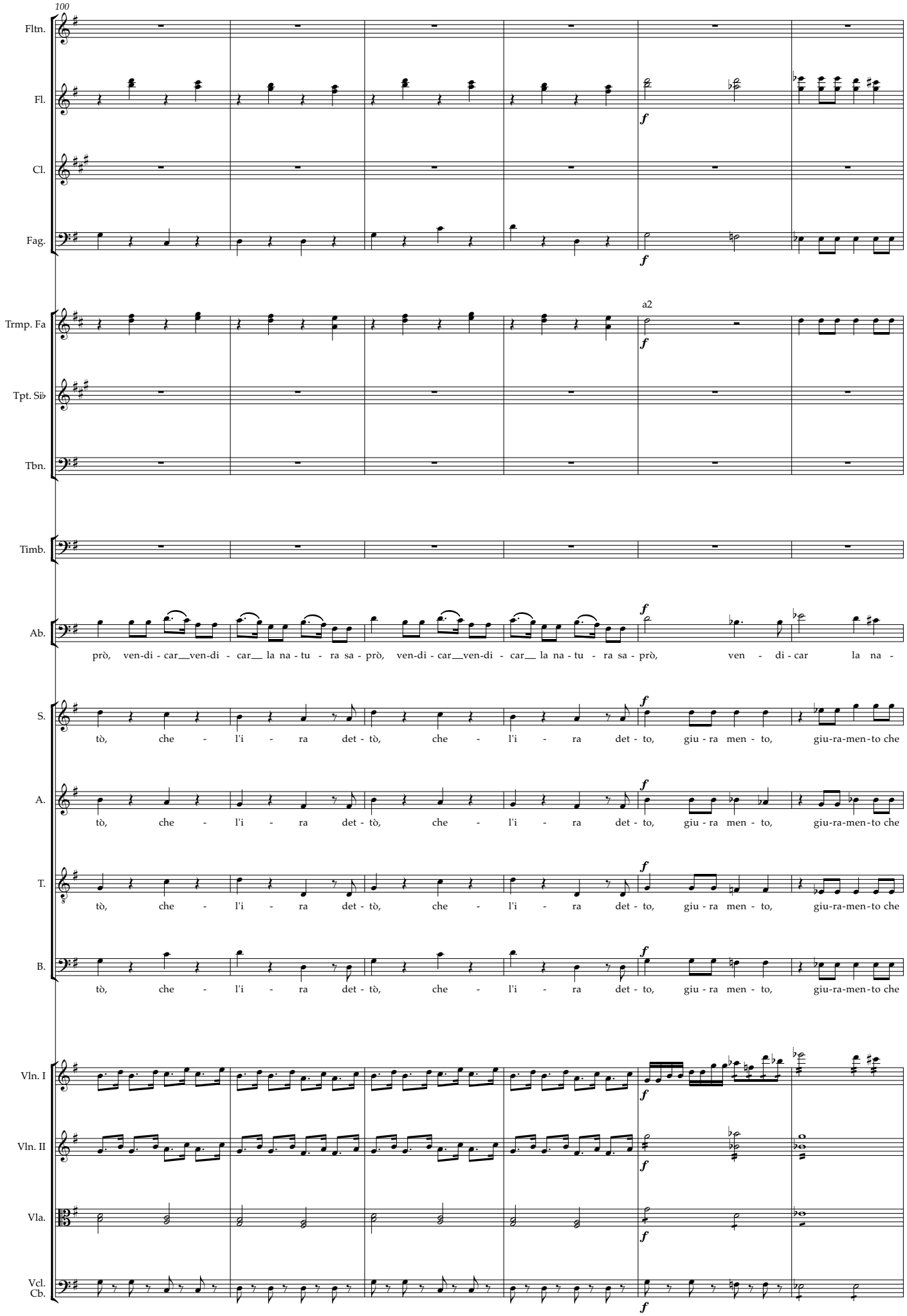

71
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faras.
Non u - dir, non ac - co-glie-re, o Nu - me giu-ra - men-to, che l'i-ra det-
Ab.
fit - to ven - di - car la na-tu - ra_ sa-prò.
S.
Non u - dir, non ac - co-glie-re, o Nu - me giu-ra - men-to, che l'i-ra det-
A.
Non u - dir, non ac - co-glie-re, o Nu - me giu-ra - men-to, che l'i-ra det-
T.
Non u dir, non ac - co-glie-re, o Nu - me giu-ra - men-to, che l'i-ra det-
B.
Non u dir, non ac - co-glie-re, o Nu - me giu-ra - men-to, che l'i-ra det-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
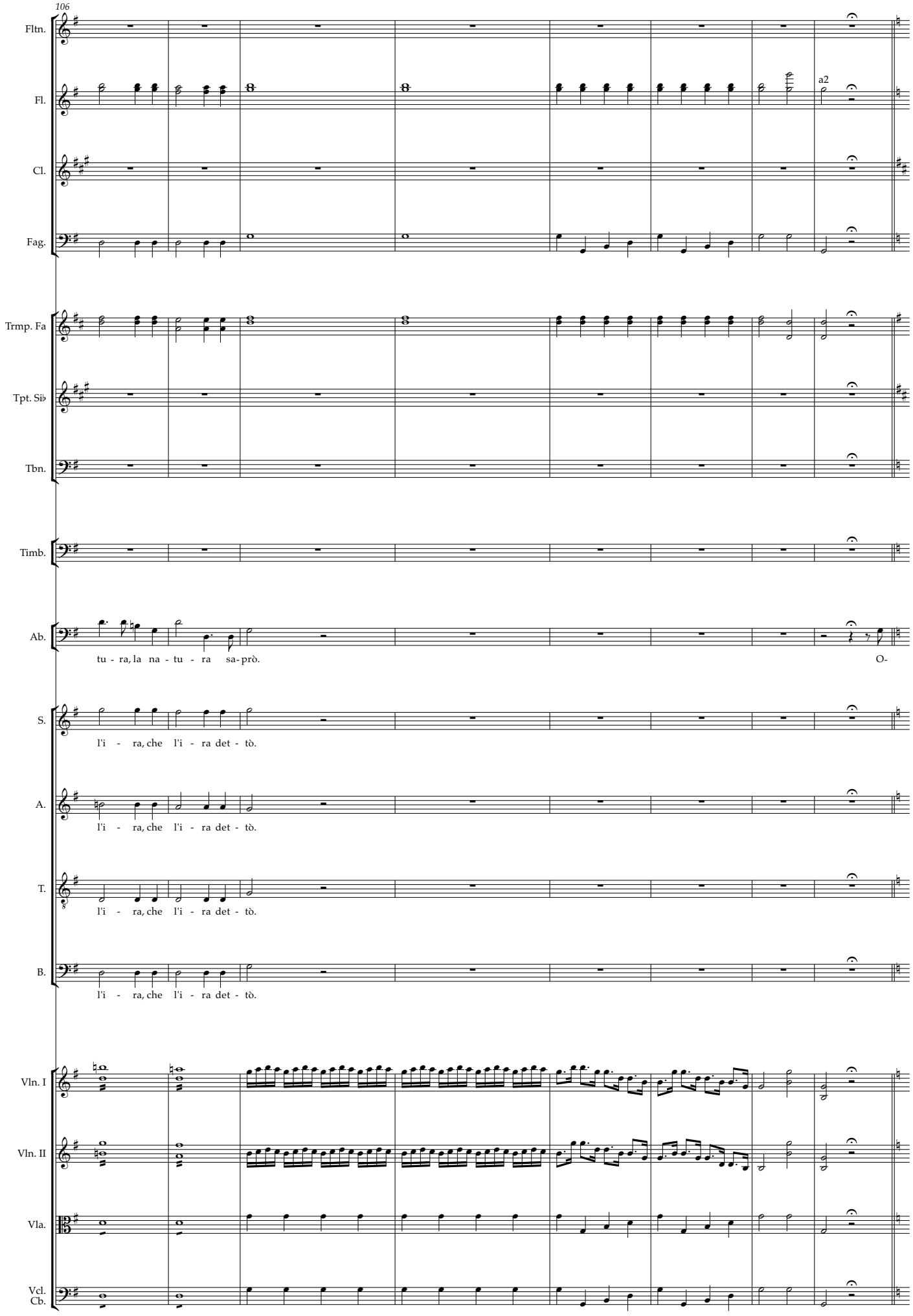

77
Fltn.
Fl.
a2
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faras.
tò, che l'i - ra det - tò, che l'i - ra det - tò.
Ab.
Giu - - ro o sol per l'e -
S.
che l'i - ra det - tò, che l'i - ra det - tò.
Non u - dir, non u - dir,
A.
to, che l'i - ra det - tò, che l'i - ra det - tò.
Non u - dir, non u - dir,
T.
to, che l'i - ra det - tò, che l'i - ra det - tò.
Non u - dir, non u - dir,
B.
to, che l'i - ra det - tò, che l'i - ra det - tò.
Non u - dir, non u - dir,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
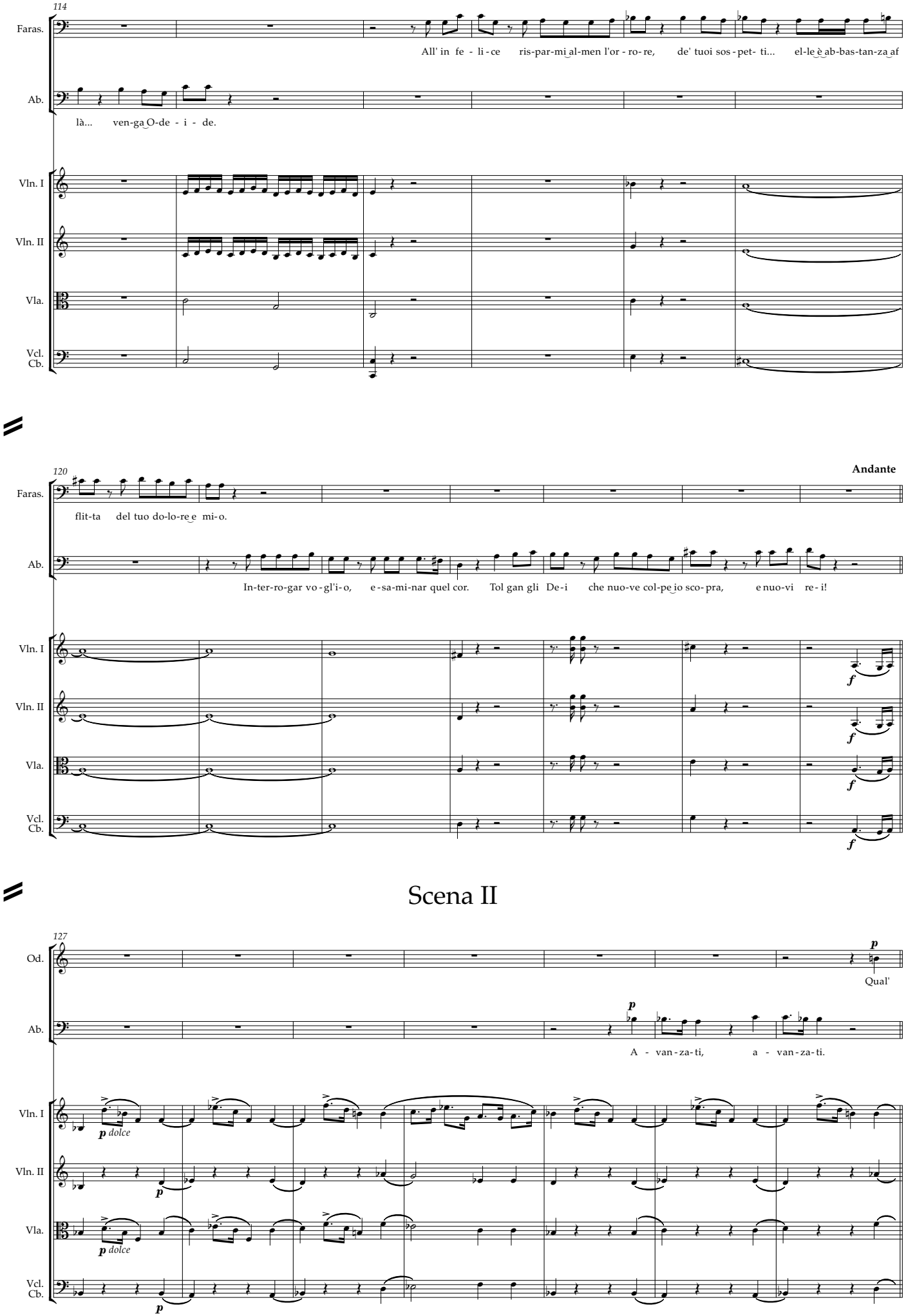

83
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
ter - no, l'e ter - no tuo lu - me tes - - ti - mo - nio di_____ tan - to, di tan - to de - lit - to,
S.
non ac-co - glie-re o Nu - me giu - ra men - to, giu - ra-men - to, che l'i - ra det - tò.
A.
non ac-co - glie-re o Nu - me giu - ra men - to, giu - ra-men - to, che l'i - ra det - tò.
T.
non ac-co - glie-re o Nu - me giu - ra men - to, giu - ra-men - to, che l'i - ra det - tò.
B.
non ac-co - glie-re o Nu - me giu - ra men - to, giu - ra-men - to, che l'i - ra det - tò.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
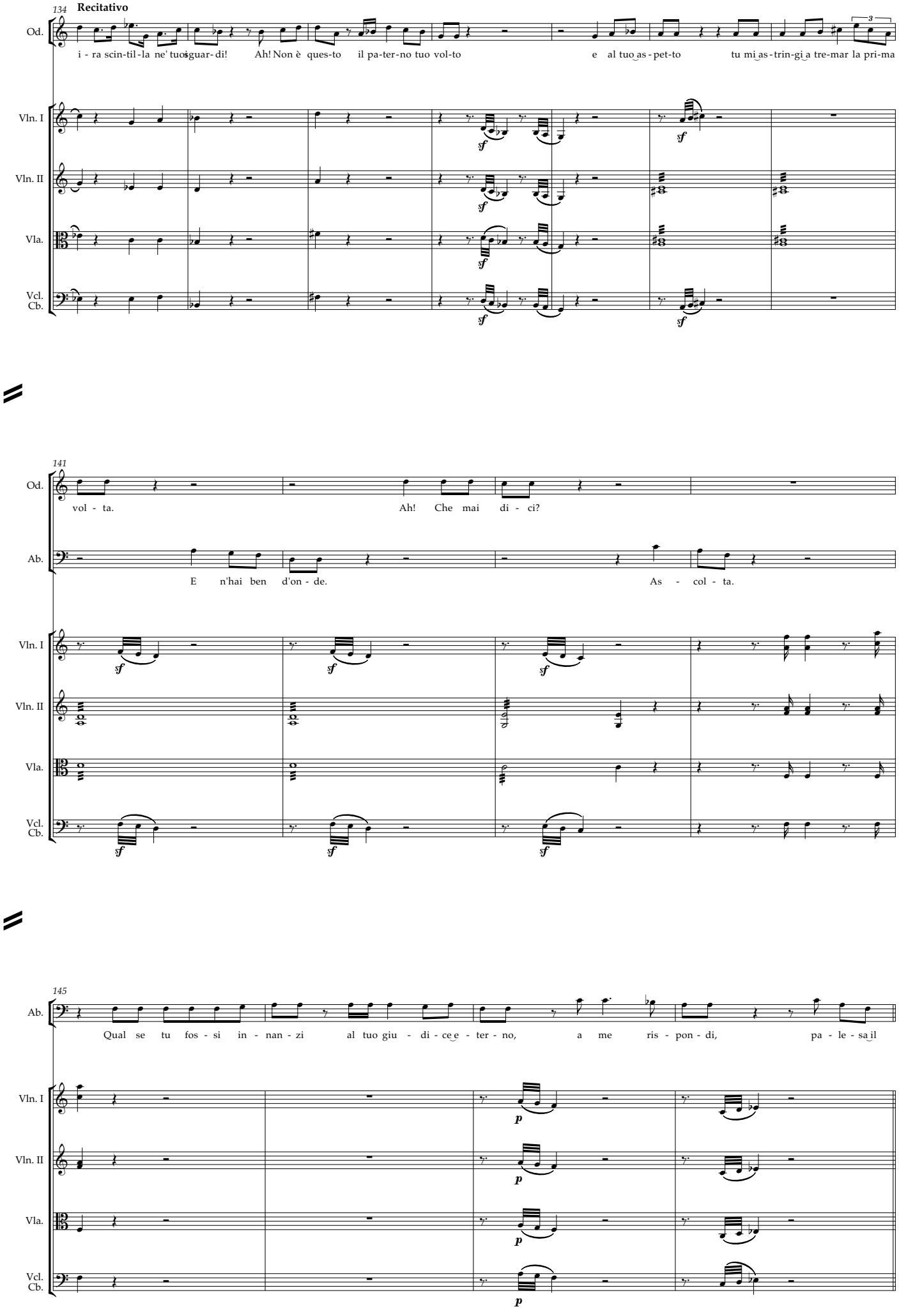

89
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
che col__ san - - gue del em - - pio tra - fit - to ven - - di - car la na -
S.
Non u- dir, non u- dir, non ac-co - glie-re_o Nu - me giu - ra-men - to, giu - ra-men - to,
A.
Non u- dir, non u- dir, non ac-co - glie-re_o Nu - me giu - ra-men - to, giu - ra-men - to,
T.
Non u- dir, non u- dir, non ac-co - glie-re_o Nu - me giu - ra-men - to, giu - ra-men - to,
B.
Non u- dir, non u- dir, non ac-co - glie-re_o Nu - me giu - ra-men - to, giu - ra-men - to,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
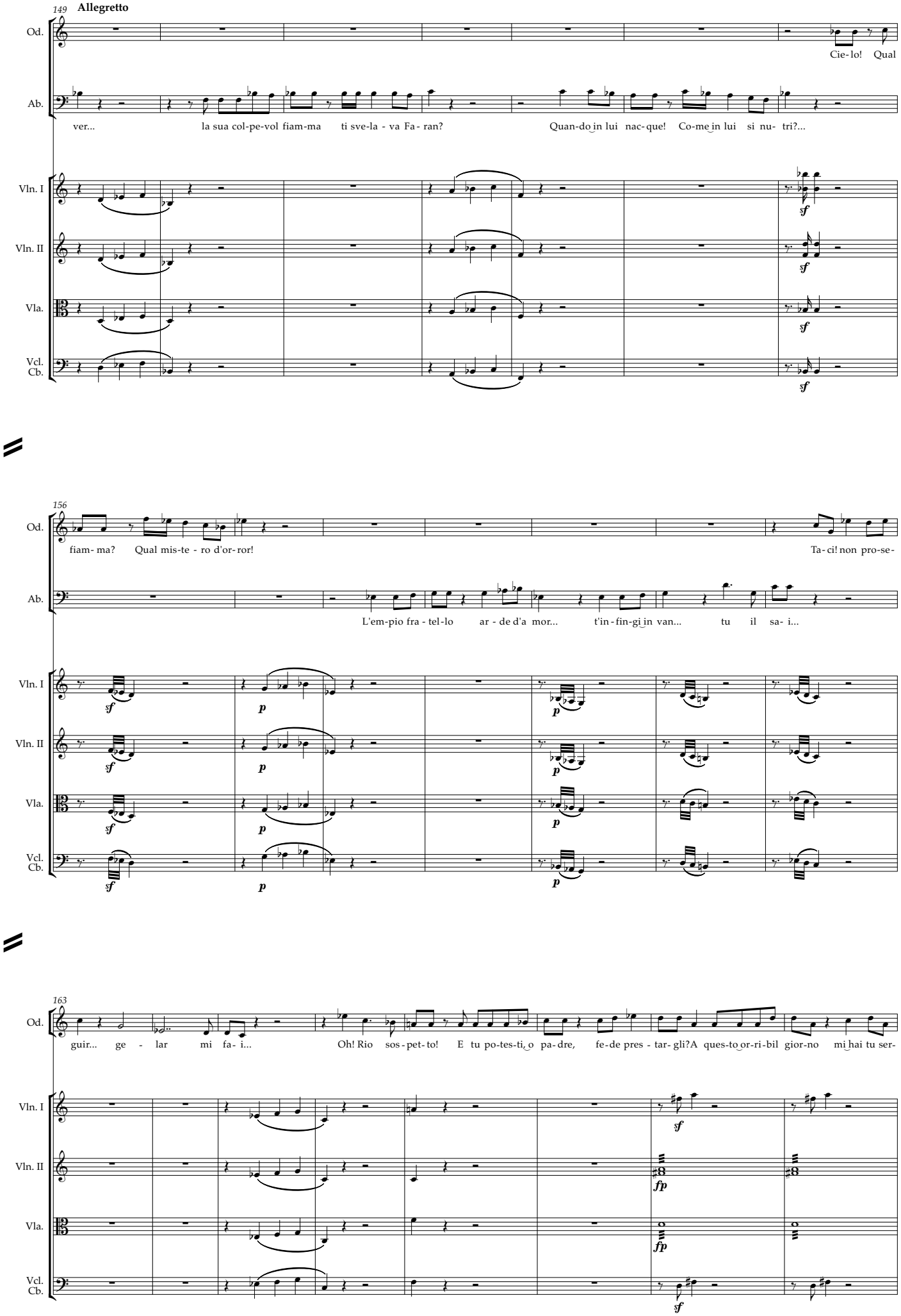

95
Fltn.
Fl.
1.
p
Cl.
Fag.
p
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
tu - - ra_ sa - prò, che____ col san - gue del em - pio tra - fit - to ven - di - car_ la na - tu - ra_ sa -
S.
che l'i - ra det - tò, che l'i - ra det - tò, che - - l'i - ra det -
A.
che l'i - ra det - tò, che l'i - ra det - tò, che - - l'i - ra det -
T.
che l'i - ra det - tò, che l'i - ra det - tò, che - - l'i - ra det -
B.
che l'i - ra det - tò, che l'i - ra det - tò, che - - l'i - ra det -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
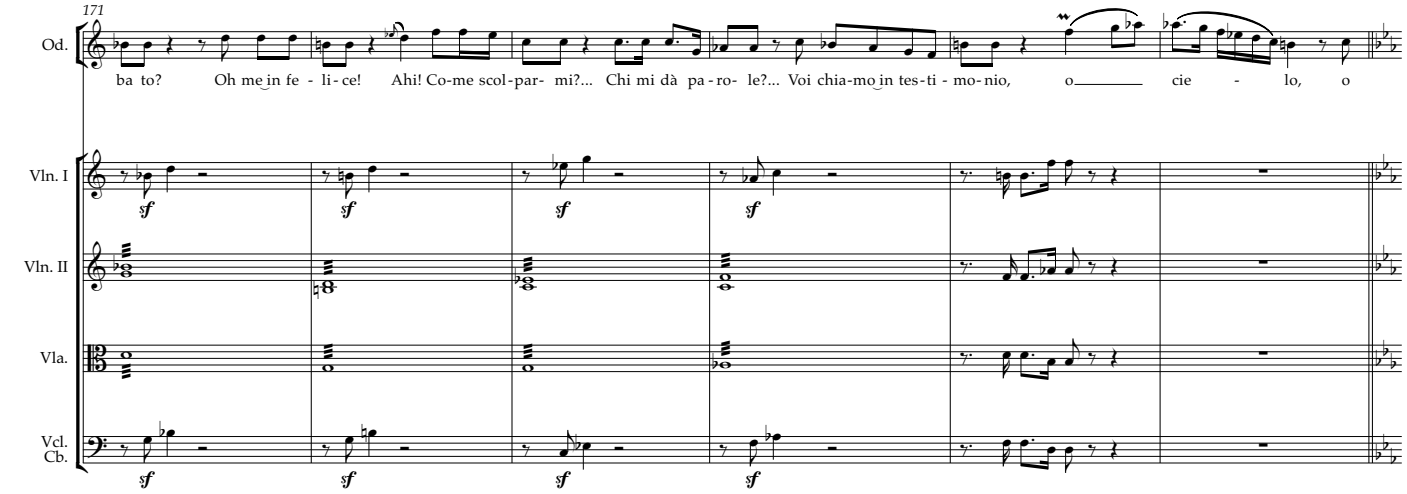

100
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
f
prò, ven-di - car__ven-di - car__ la na - tu - ra sa - prò, ven-di - car__ven-di - car__ la na - tu - ra sa - prò, ven - di - car la na -
tò, che - l'i - ra det - tò, che - l'i - ra det - to, giu - ra men - to, giu-ra-men-to che


106
Fltn.
Fl.
a2
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
tu - ra, la na - tu - ra sa - prò.
O-
S.
l'i - ra, che l'i - ra det - tò.
A.
l'i - ra, che l'i - ra det - tò.
T.
l'i - ra, che l'i - ra det - tò.
B.
l'i - ra, che l'i - ra det - tò.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
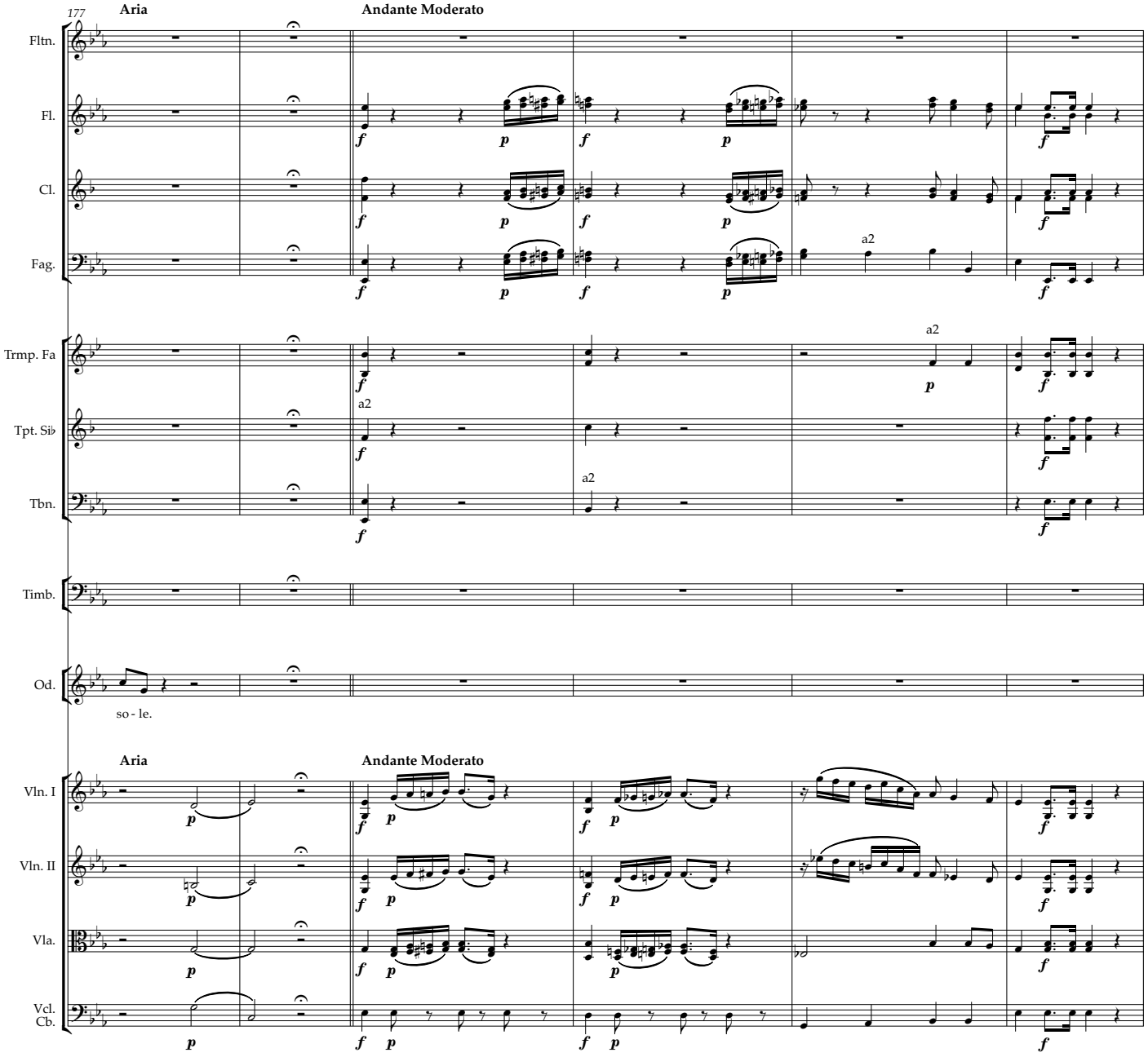

114
Faras.
All' in fe - li - ce ris-par-mi al-men l'or - ro - re, de' tuoi sos - pet- ti... el-le è ab-bas-tan-za af
Ab.
là... ven-ga O-de - i - de.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
120
Andante
Faras.
flit-ta del tuo do-lo-re e mi-o.
Ab.
In-ter-ro-gar vo - gl'i - o, e - sa-mi-nar quel cor. Tol gan gli De - i che nuo-ve col-pe io sco - pra, e nuo-vi re - i!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Scena II
127
Od.
Qual'
Ab.
A - van - za - ti, a - van - za - ti.
Vln. I
dolce
Vln. II
Vla.
dolce
Vcl.
Cb.
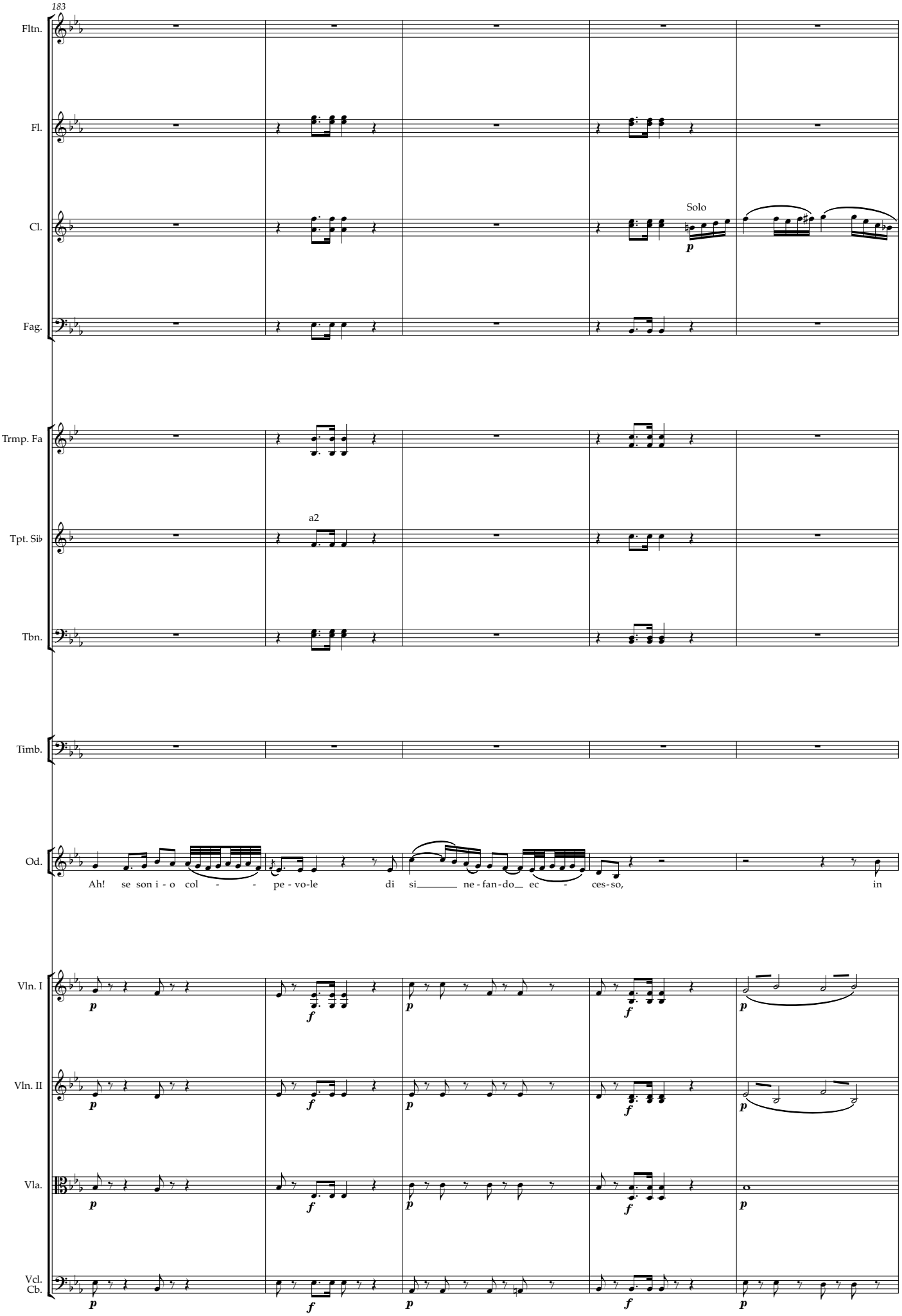

134
Recitativo
Od.
i - ra scin-til-la ne' tuoi sguar- di! Ah! Non è ques-to il pa-ter-no tuo vol-to e al tuo as - pet-to tu mi as-trin-gi a tre-mar la pri-ma
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
141
Od.
vol - ta. Ah! Che mai di - ci?
Ab.
E n'hai ben d'on - de. As - col - ta.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
145
Ab.
Qual se tu fos - si in - nan - zi al tuo giu - di - ce e - ter - no, a me ris - pon - di, pa - le - sa il
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
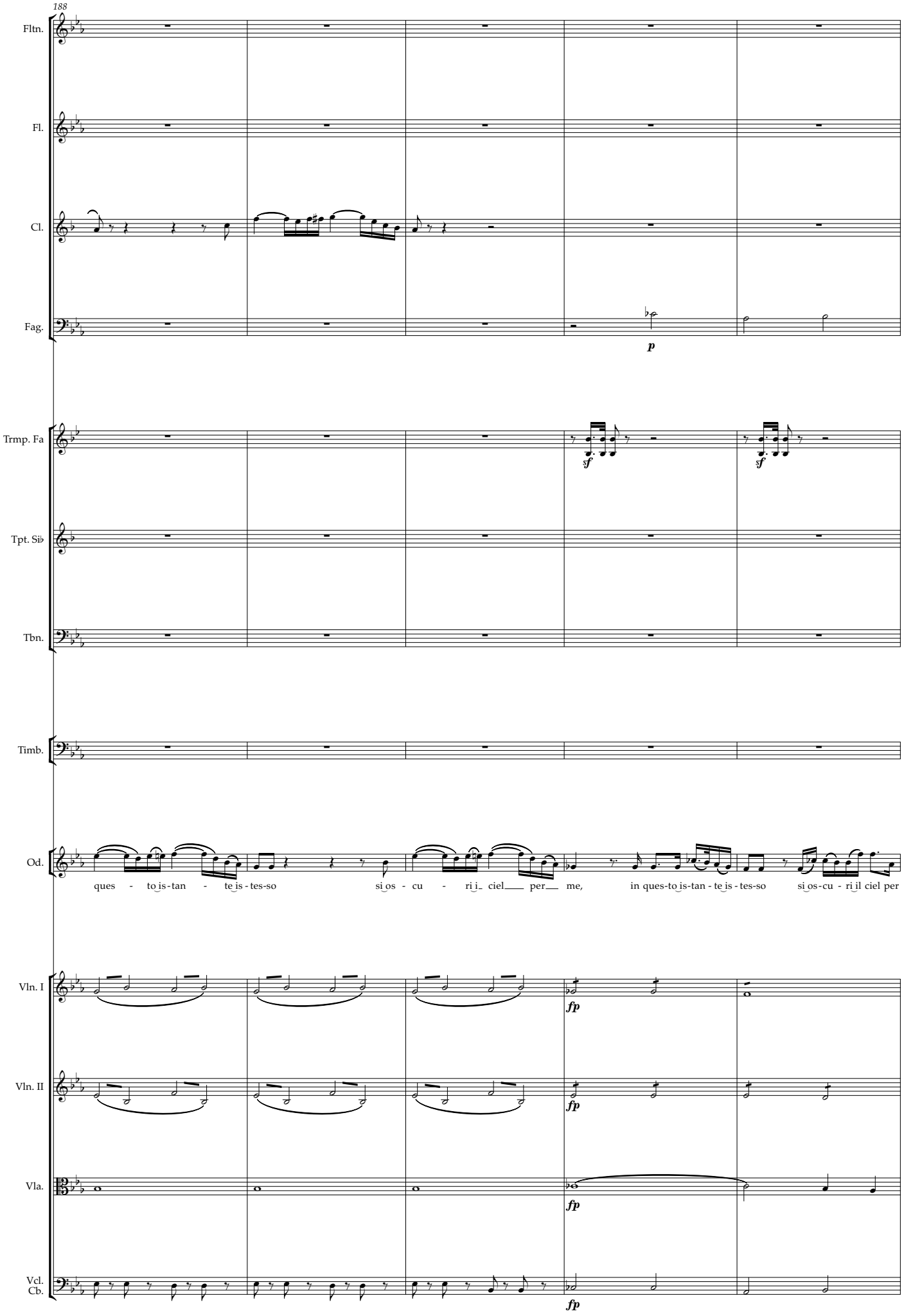

149
Allegretto
Od.
Cie-lo! Qual
Ab.
ver... la sua col-pe-vol fiam-ma ti sve-la - va Fa - ran? Quan-do in lui nac-que! Co-me in lui si nu- tri?...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
sf
156
fiam- ma? Qual mis-te - ro d'or-ror!
Ta-ci! non pro-se-
L'em-pio fra - tel-lo ar - de d'a mor... t'in - fin-gi in van... tu il sa- i...
p
163
guir... ge - lar mi fa- i...
Oh! Rio sos - pet- to! E tu po-tes-ti, o pa-dre, fe-de pres - tar- gli?A ques-to or-ri-bil gior-no mi hai tu ser-
fp
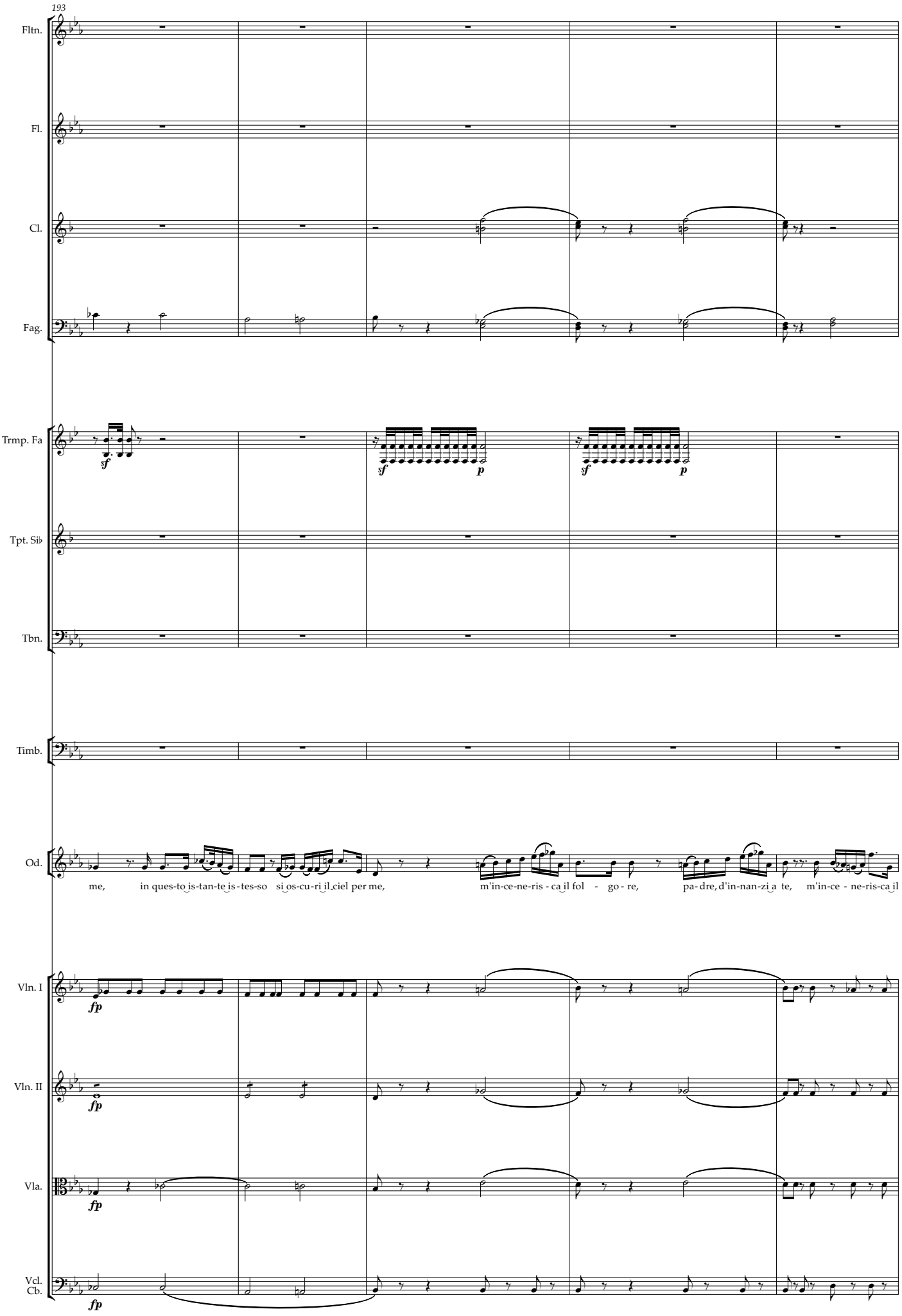

171
Od.
ba to? Oh me in fe - li - ce! Ahi! Co-me scol-par- mi?... Chi mi dà pa - ro- le?... Voi chia-mo in tes-ti - mo-nio, o cie - lo, o
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
sf
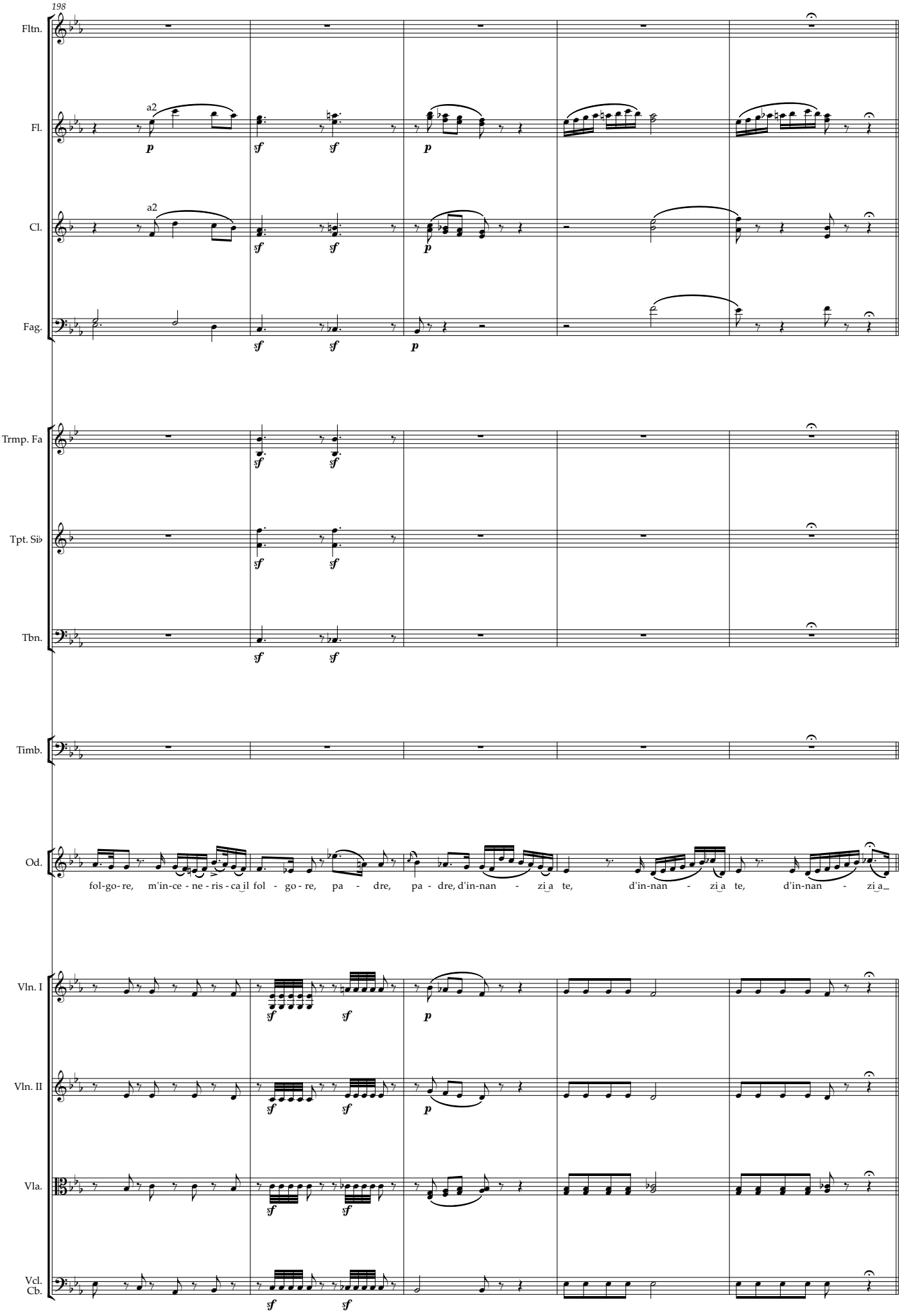
[No.13]
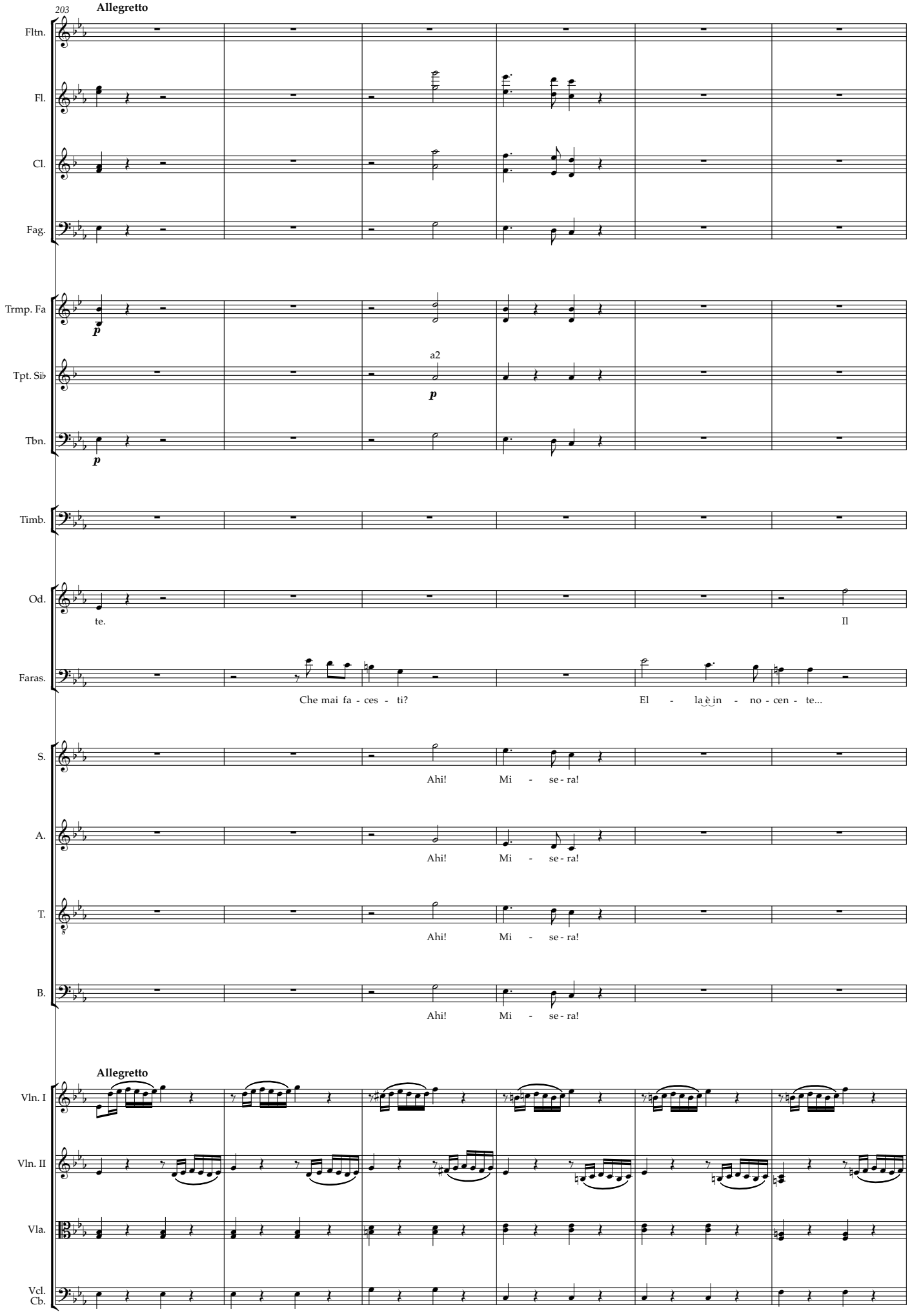

177
Aria
Andante Moderato
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
so - le.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
f
p

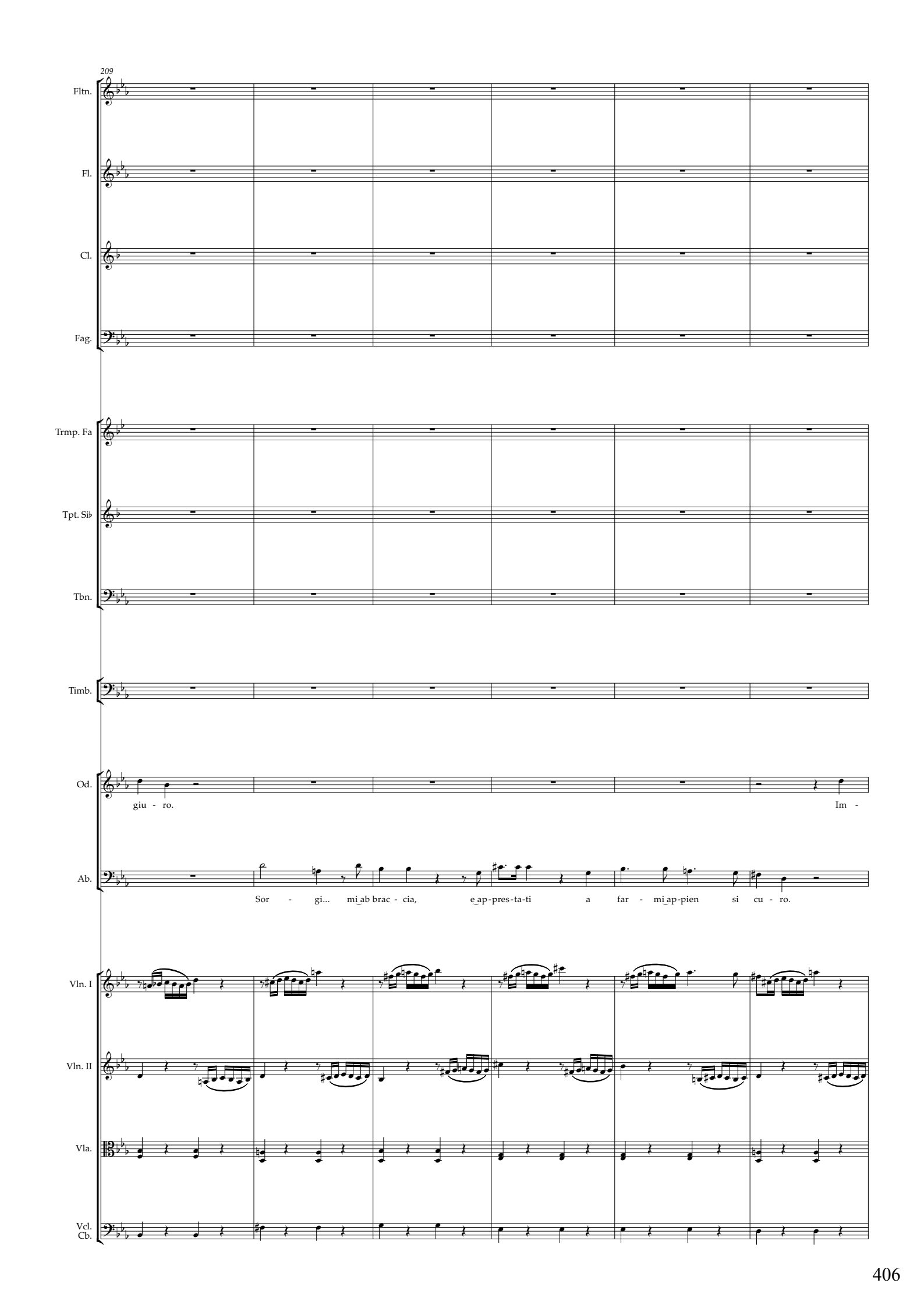

183
Fltn.
Fl.
Cl.
Solo
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
a2
Tbn.
Timb.
Od.
Ah! se son i - o col - - pe - vo-le di si ne - fan-do ec - ces-so, in
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
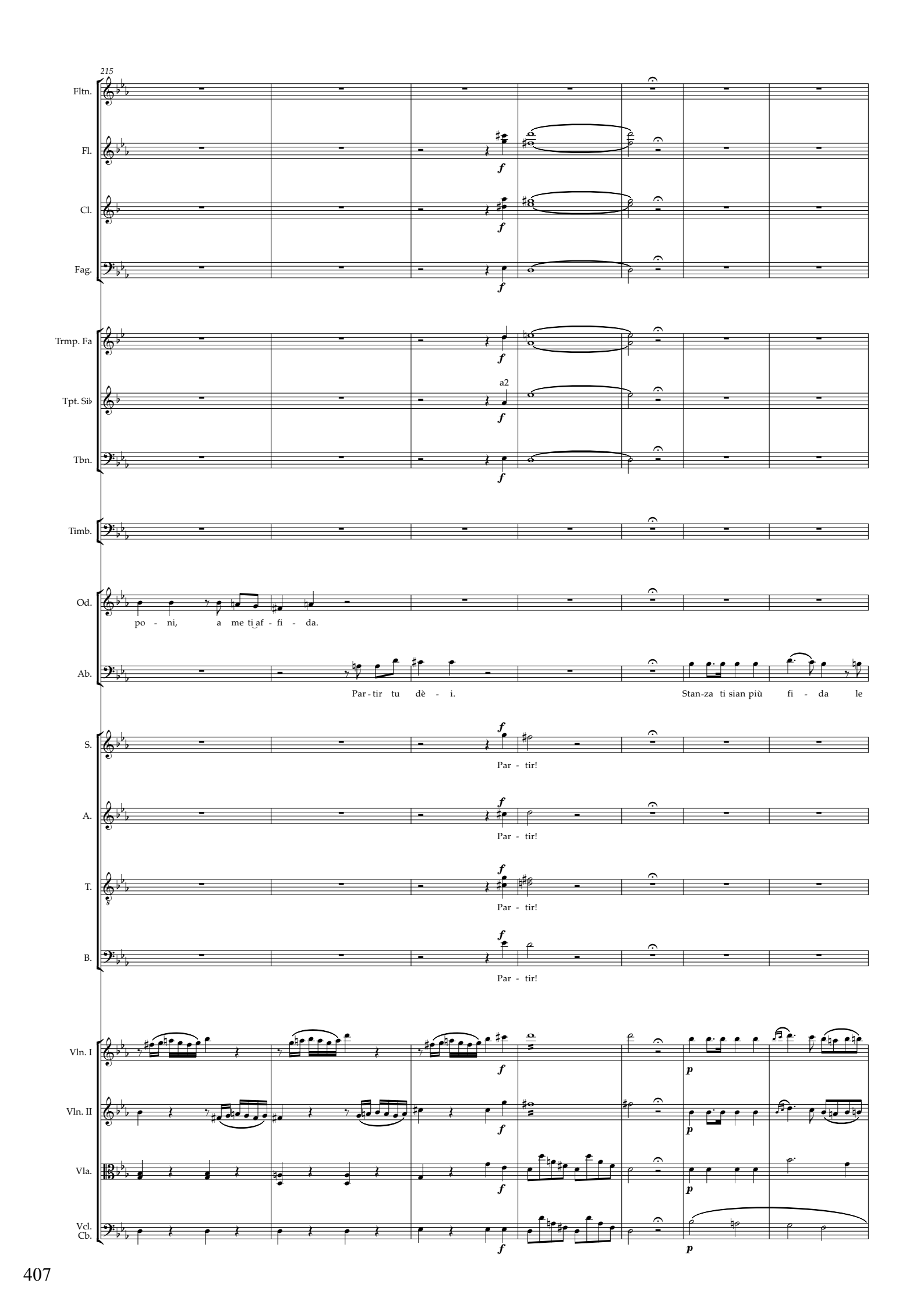

188
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
p
Trmp. Fa
sf
sf
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
ques - to is - tan - te is - tes - so si os - cu - ri i_ ciel per me, in ques - to is - tan - te is - tes - so si os - cu - ri il ciel per
Vln. I
fp
Vln. II
fp
Vla.
fp
Vcl.
Cb.
fp
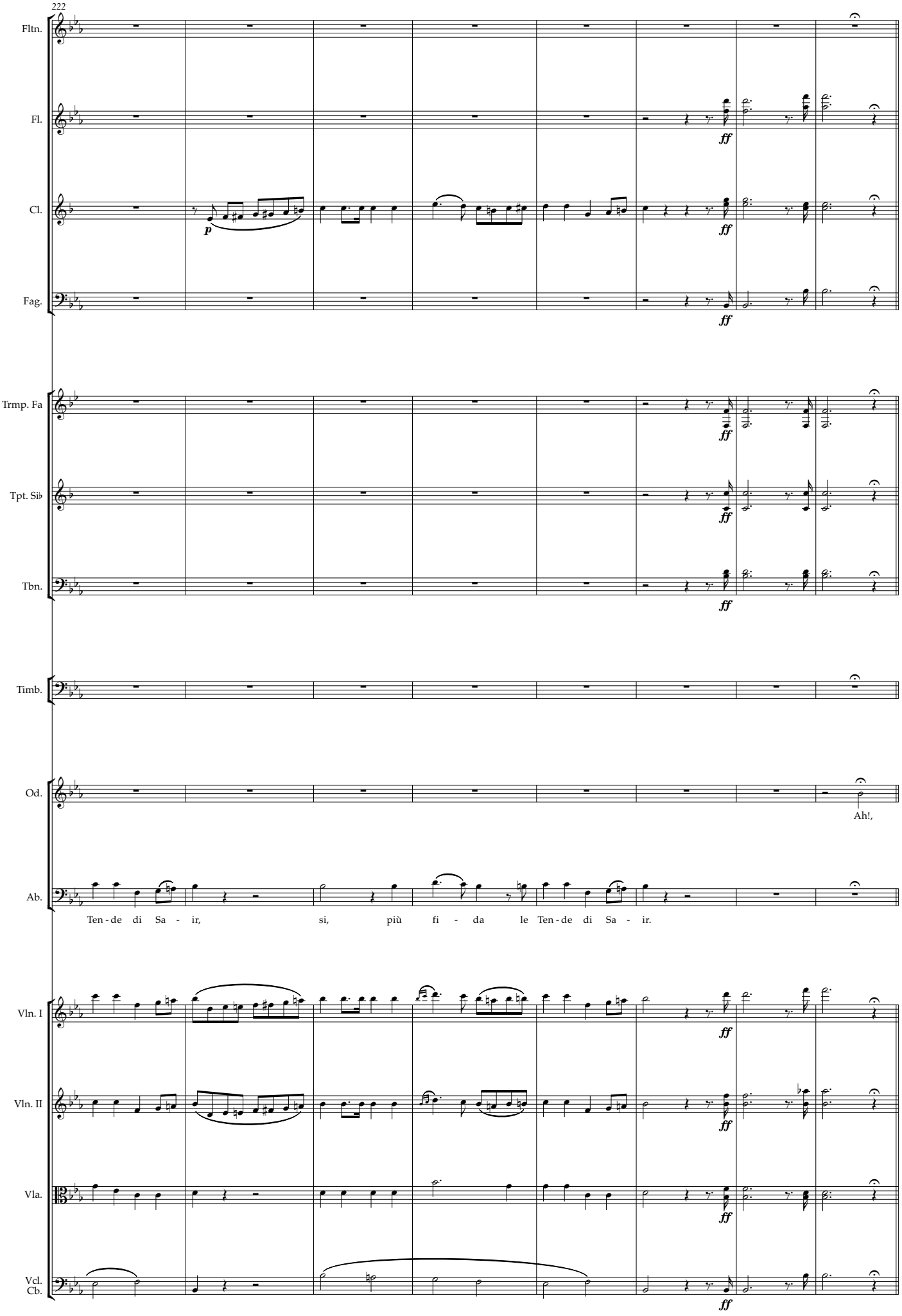

193
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
me, in ques-to is-tan-te is-tes-so si os-cu-ri il ciel per me, m'in-ce-ne-ris - ca il fol - go - re, pa- dre, d'in-nan-zi a te, m'in-ce - ne-ris-ca il
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
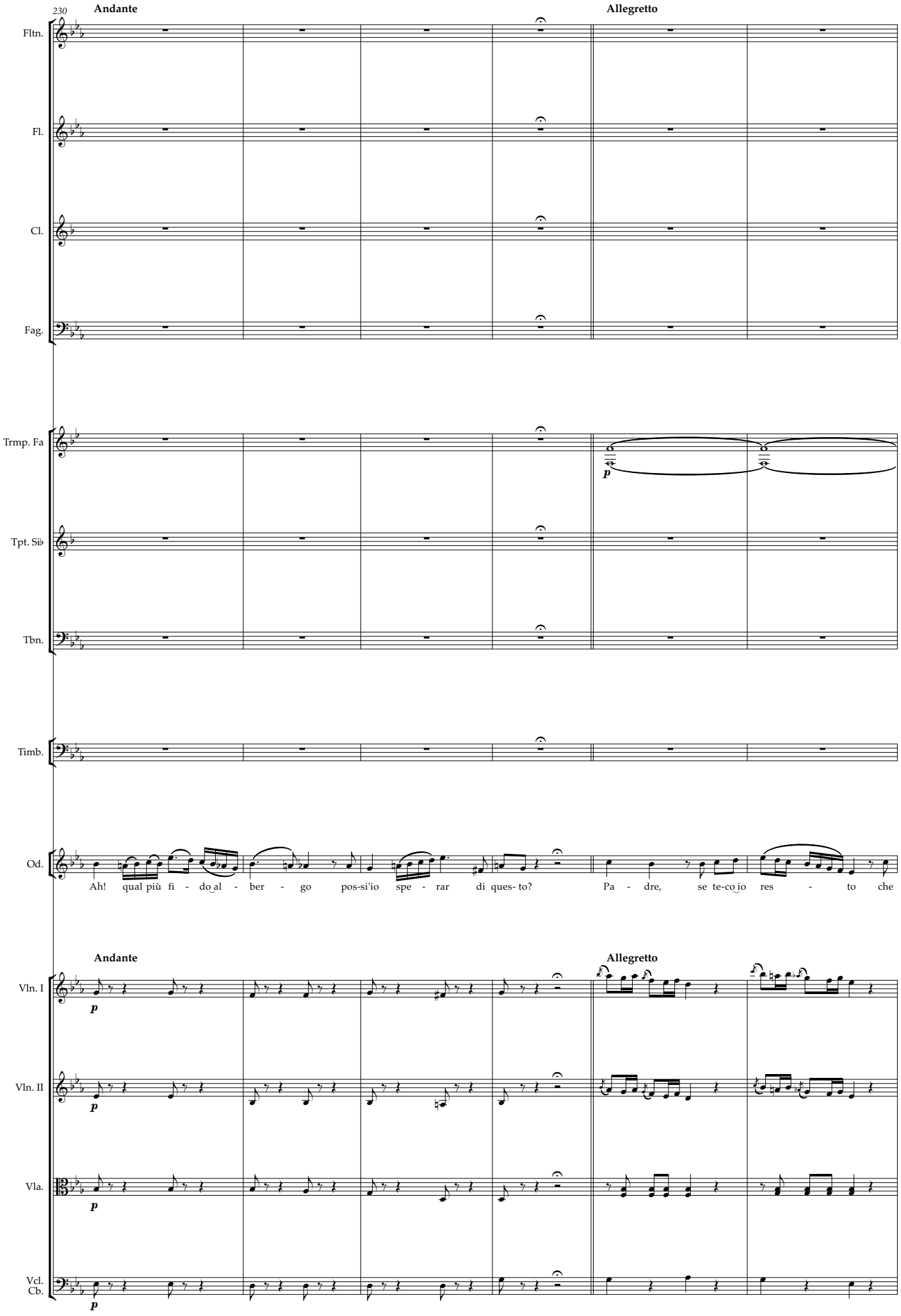

198
Fltn.
Fl.
a2
Cl.
a2
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
fol-go-re, m'in-ce - ne - ris - ca il fol - go - re, pa - dre, pa - dre, d'in-nan - zi a te, d'in-nan - zi a te, d'in-nan - zi a
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
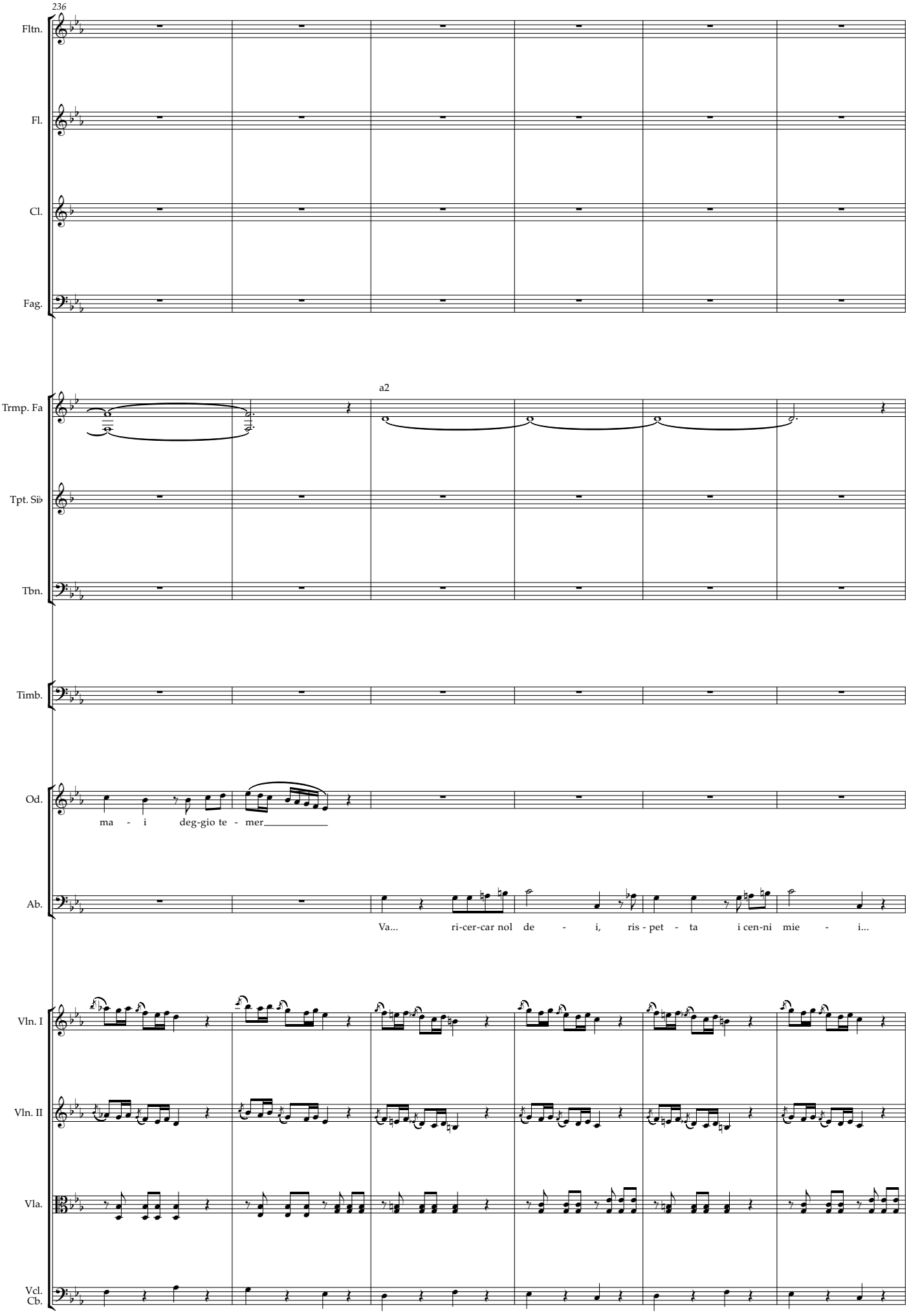

203
Allegretto
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
p
a2
p
p
Timb.
Od.
te.
Il
Faras.
Che mai fa - ces - ti?
El - la è in - no - cen - te...
S.
Ahi! Mi - se - ra!
A.
Ahi! Mi - se - ra!
T.
Ahi! Mi - se - ra!
B.
Ahi! Mi - se - ra!
Allegretto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
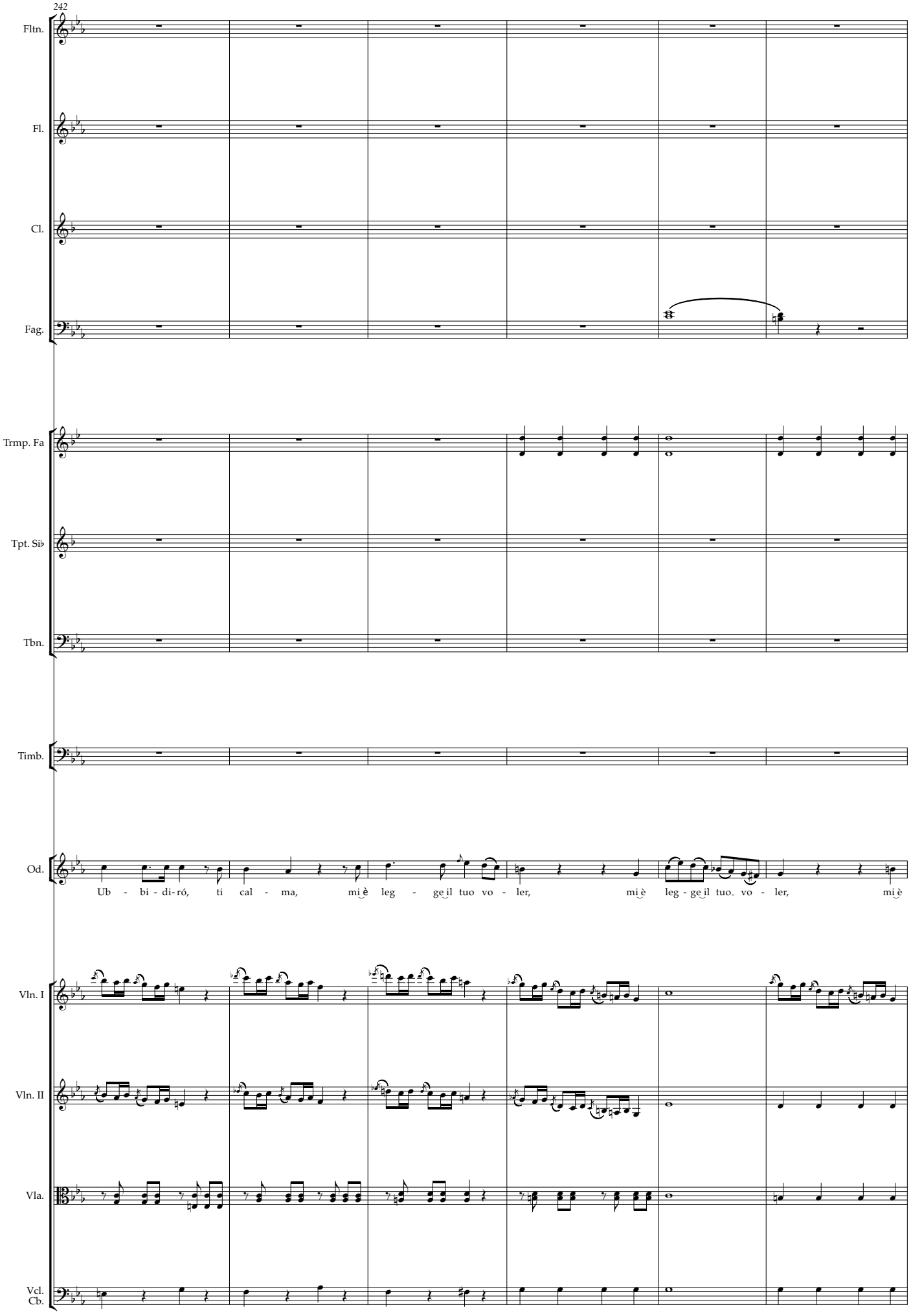

209
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
giu - ro.
Im -
Ab.
Sor - gi... mi ab brac - cia, e ap-pres-ta-ti a far - mi ap-pien si cu - ro.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
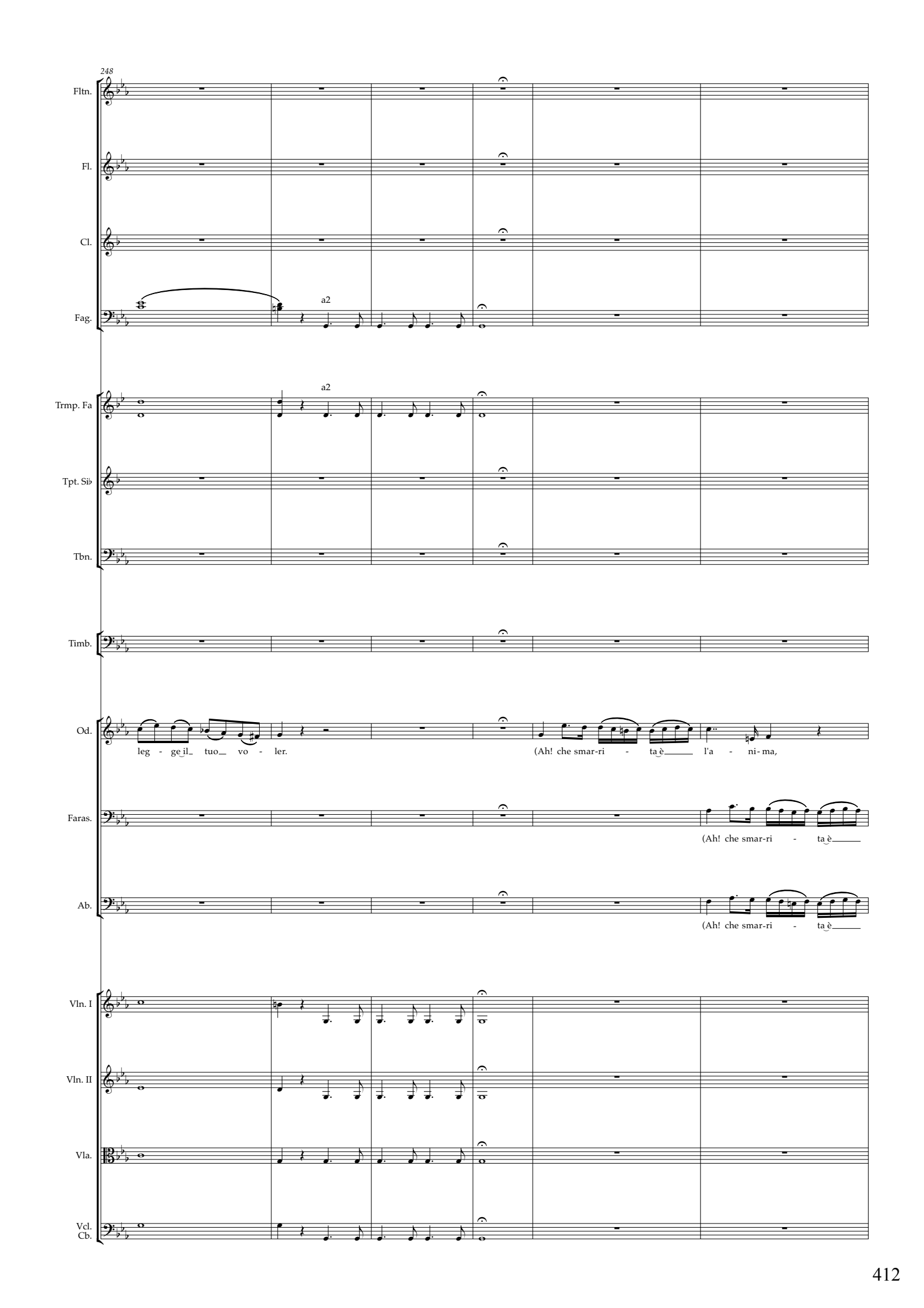

215
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
a2
Tbn.
Timb.
Od.
po - ni, a me ti af - fi - da.
Ab.
Par - tir tu dè - i.
Stan-za ti sian più fi - da le
S.
Par - tir!
A.
Par - tir!
T.
Par - tir!
B.
Par - tir!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
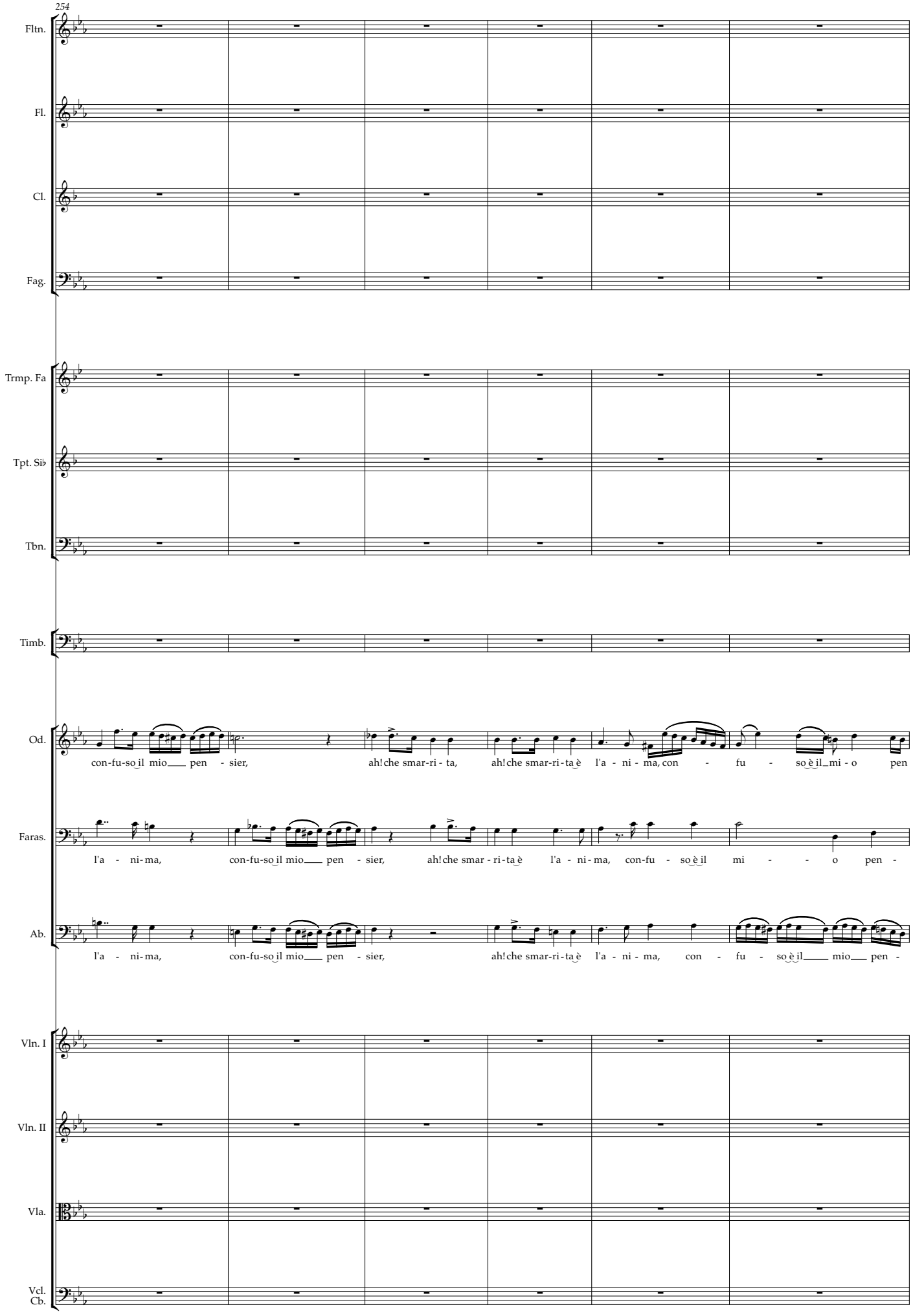

222
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Ah!,
Ab.
Ten - de di Sa - ir, si, più fi - da le Ten - de di Sa - ir.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
ff
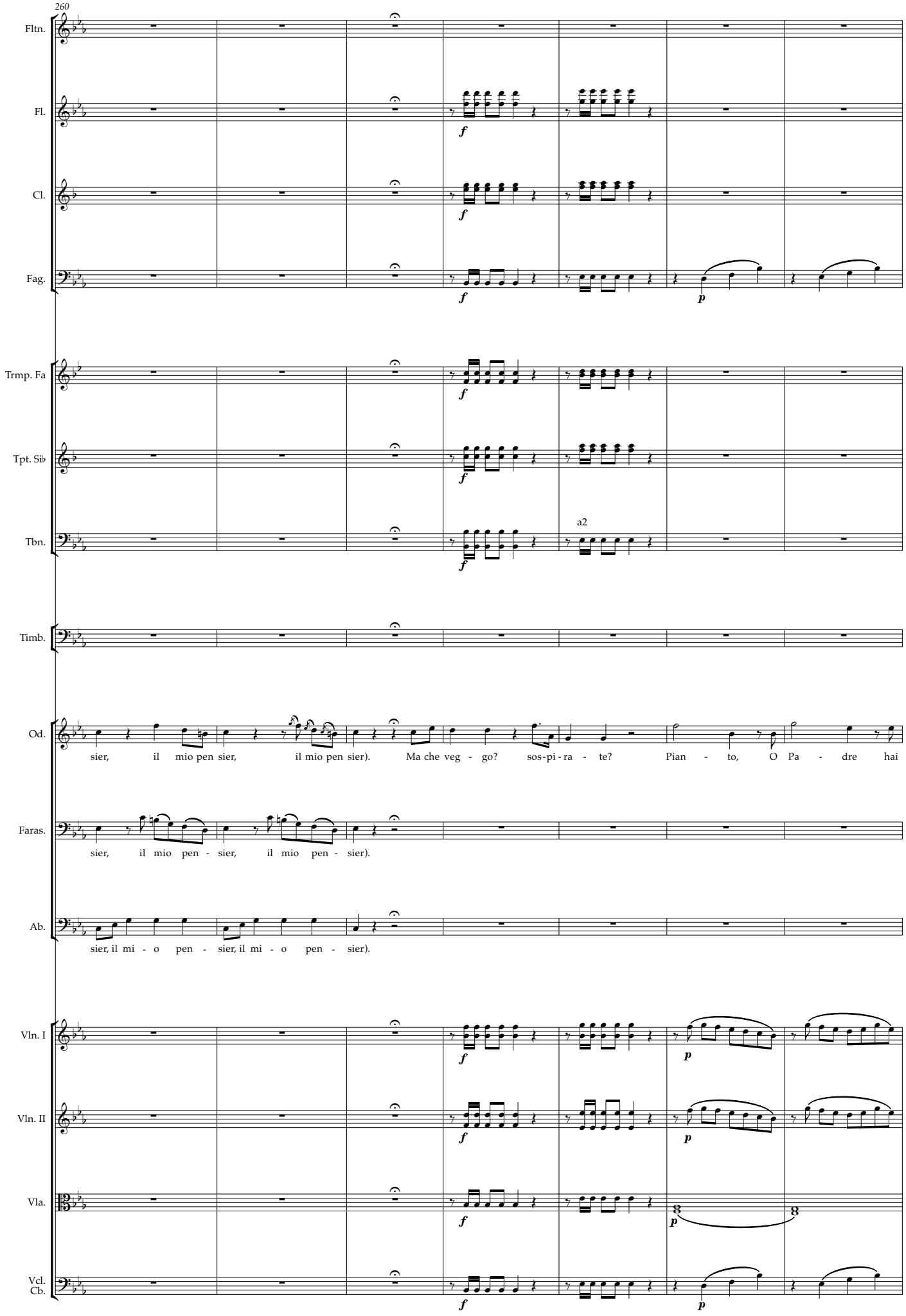

230
Andante
Allegretto
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Ah! qual più fi - do al - ber - go pos-si'io spe - rar di ques- to?
Pa - dre, se te-co io res - to che
Andante
Allegretto
Vln. I
p
Vln. II
p
Vla.
p
Vcl.
Cb.
p
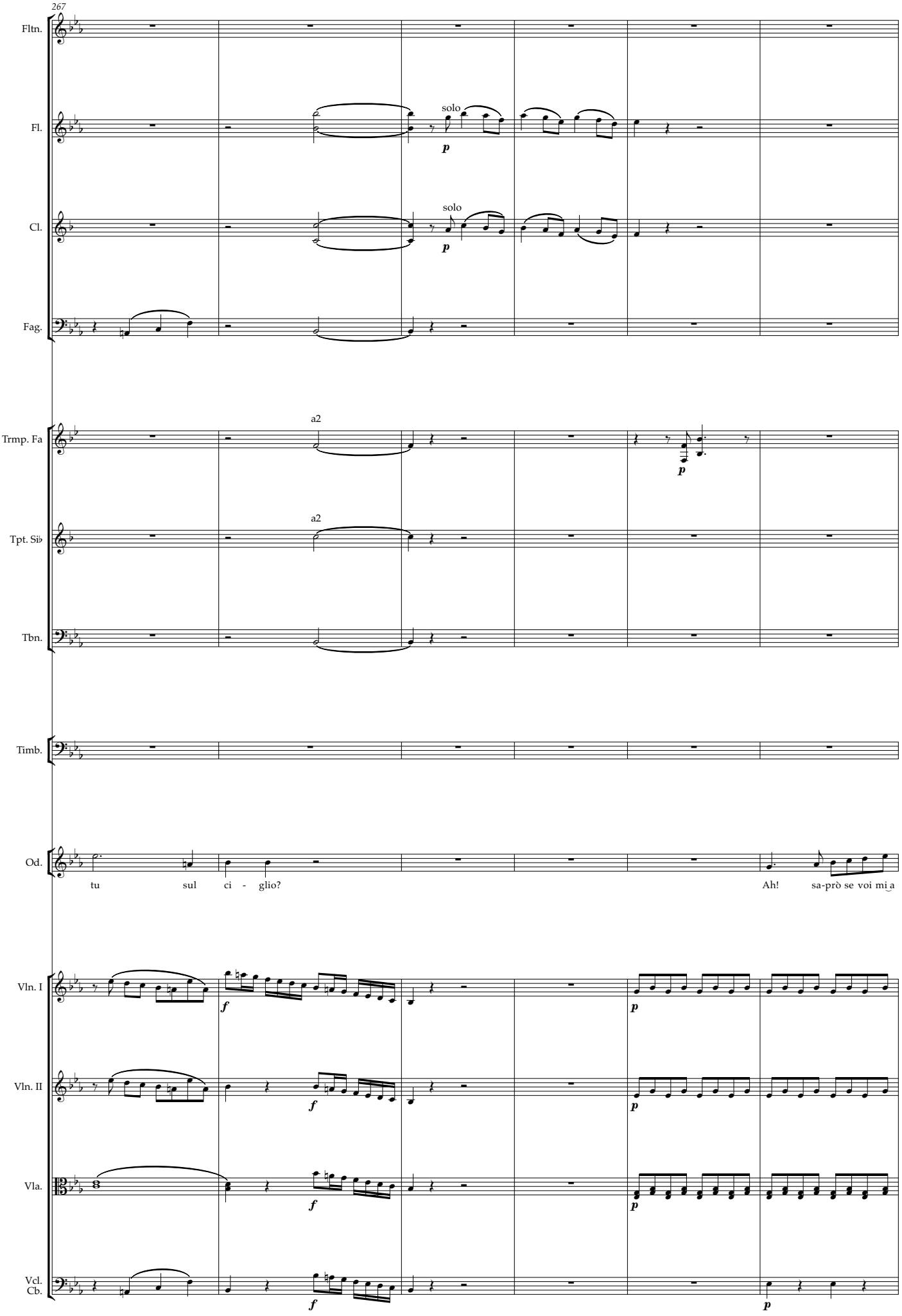

236
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
a2
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
ma - i deg-gio te - mer
Ab.
Va... ri-cer-car nol de - i, ris - pet - ta i cen-ni mie - i...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
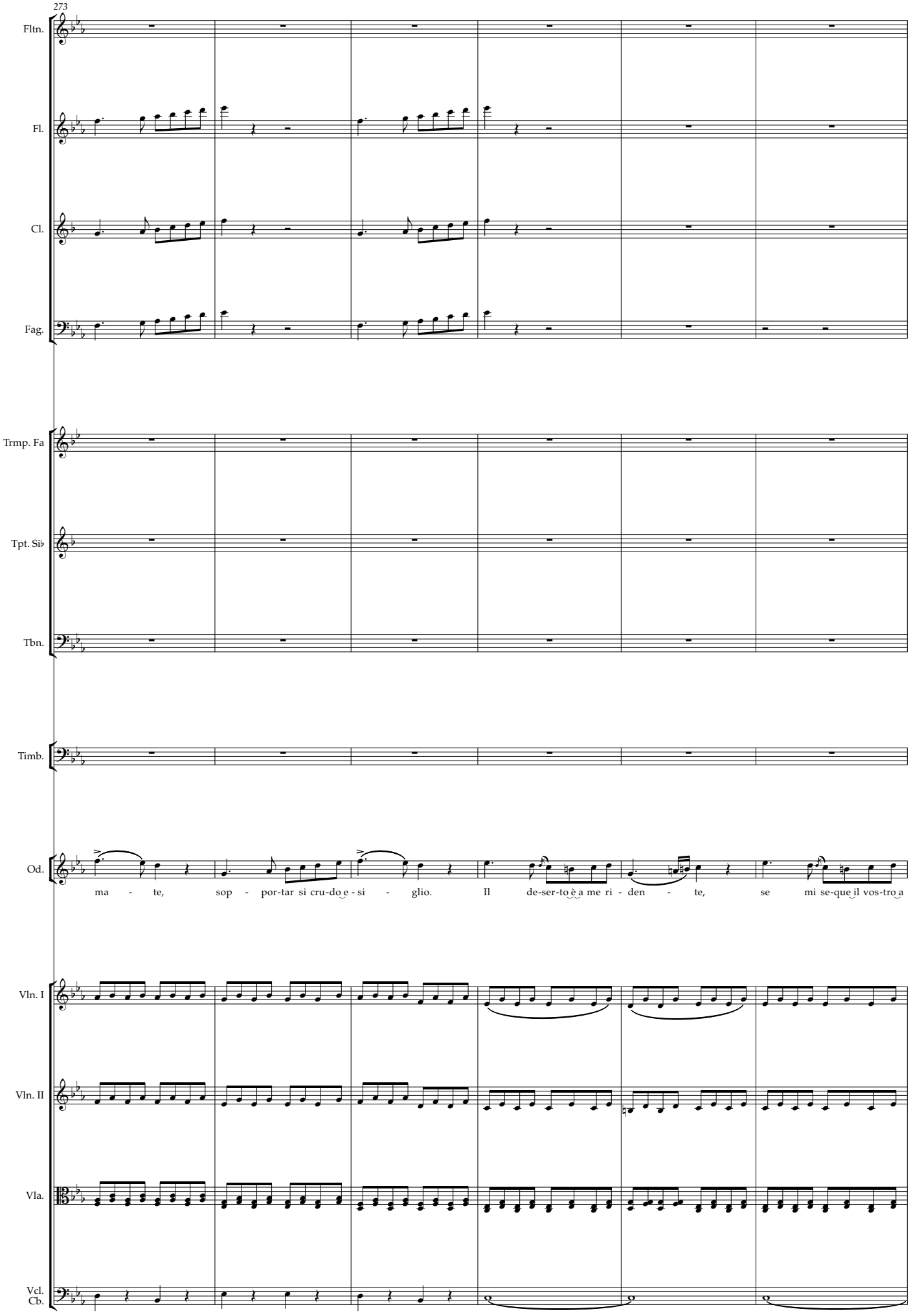

242
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Ub - bi - di-ró, ti cal - ma, mi è leg - ge il tuo vo - ler, mi è leg - ge il tuo vo - ler, mi è
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
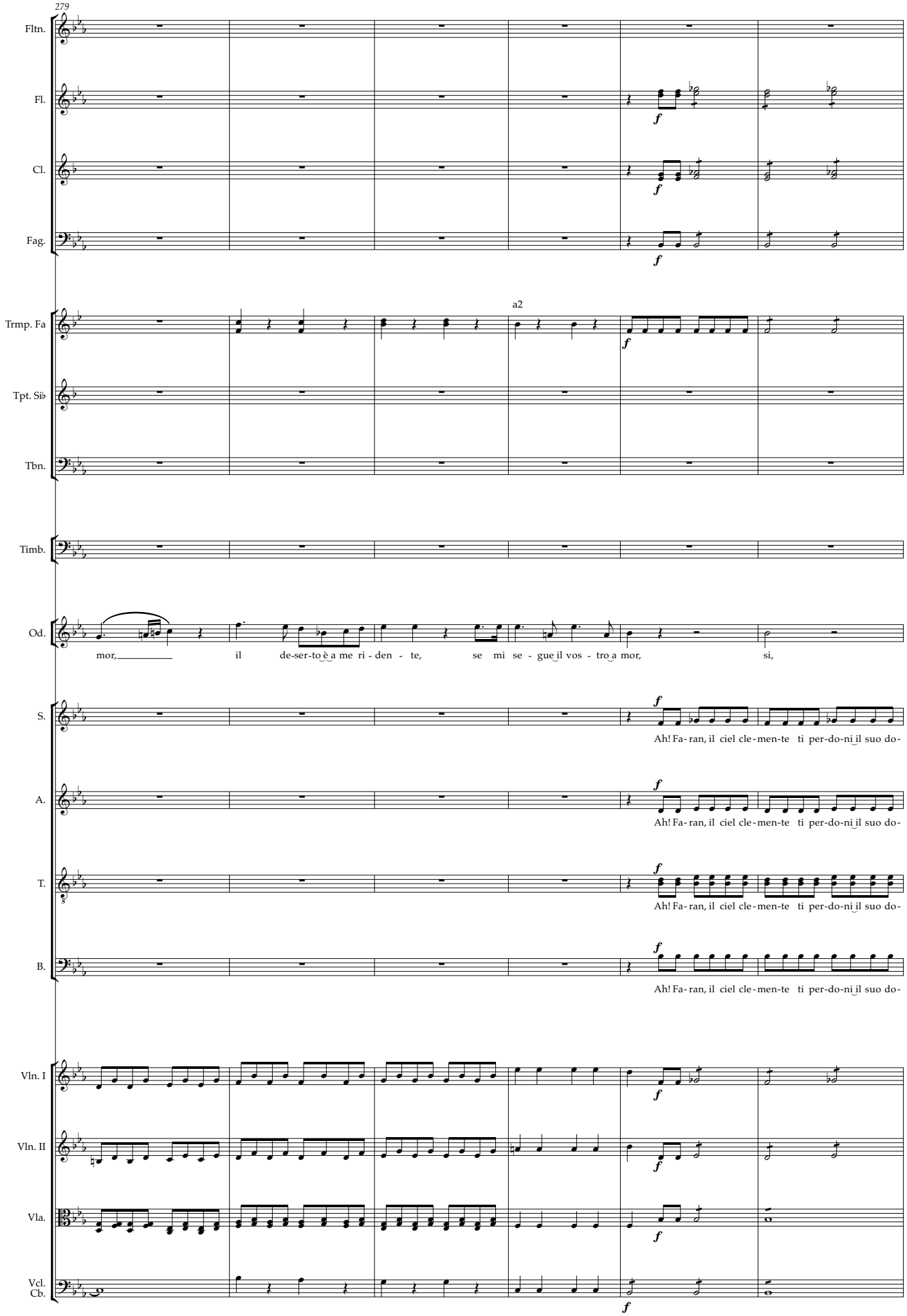

248
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
a2
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
leg - ge il tuo vo - ler.
(Ah! che smar-ri - ta è l'a - ni-ma,
Faras.
(Ah! che smar-ri - ta è
Ab.
(Ah! che smar-ri - ta è
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
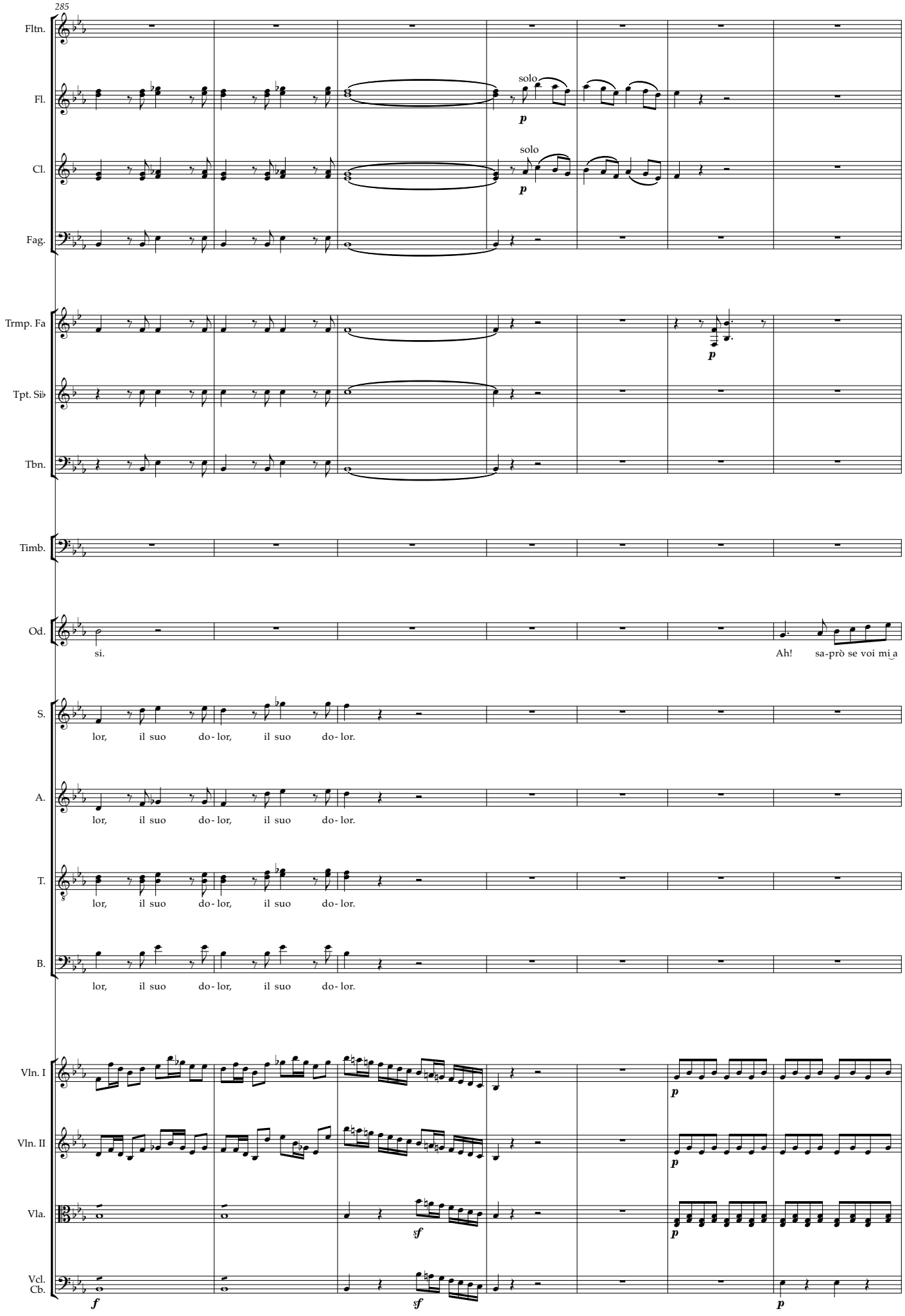

254
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
con-fu-so il mio pen - sier,
ah! che smar-ri - ta,
ah! che smar-ri-ta è
l'a - ni - ma, con - fu - so è il mi - o pen
Faras.
l'a - ni-ma,
con-fu-so il mio pen - sier,
ah! che smar - ri-ta è
l'a - ni-ma,
con-fu - so è il mi - - - o pen -
Ab.
l'a - ni-ma,
con-fu-so il mio pen - sier,
ah! che smar-ri-ta è
l'a - ni - ma,
con - fu - so è il mio pen -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
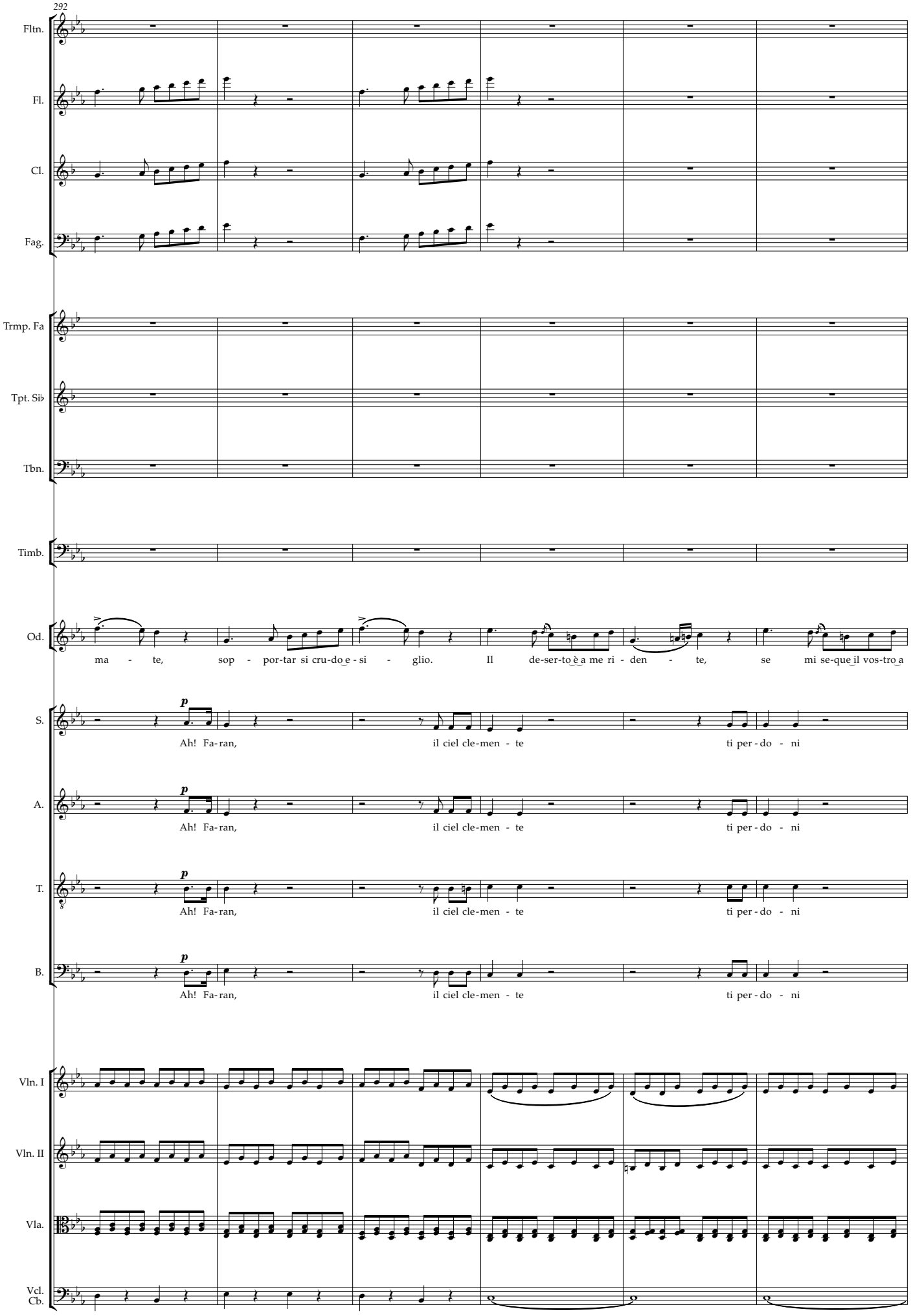

260
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
a2
Timb.
Od.
sier, il mio pen sier, il mio pen sier). Ma che veg - go? sos-pi-ra - te? Pian - to, O Pa - dre hai
Faras.
sier, il mio pen - sier, il mio pen - sier).
Ab.
sier, il mi - o pen - sier, il mi - o pen - sier).
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
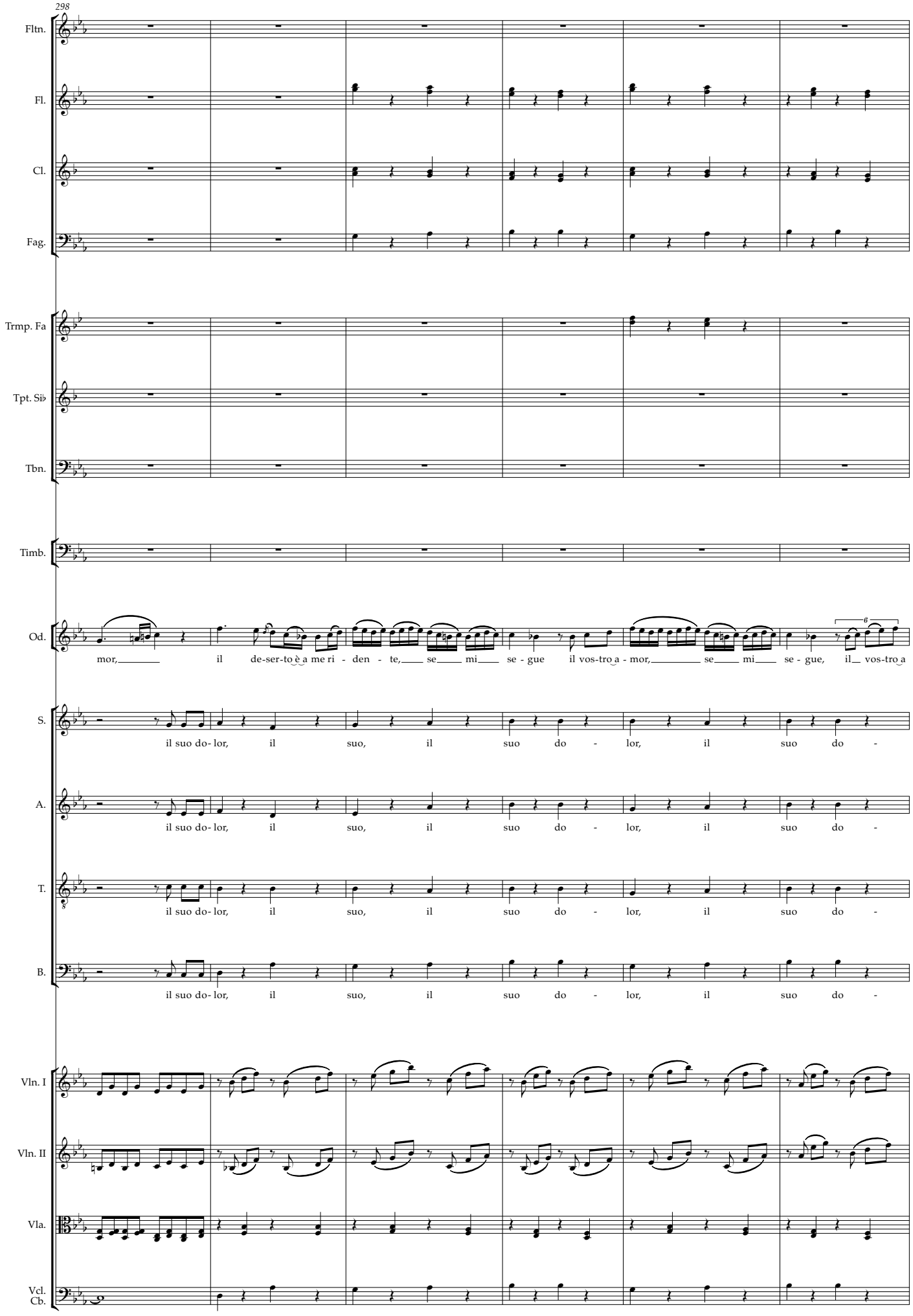

267
Fltn.
Fl.
solo
p
Cl.
solo
p
Fag.
Trmp. Fa
a2
p
Tpt. Sib
a2
Tbn.
Timb.
Od.
tu sul ci - glio?
Ah! sa-prò se voi mi a
Vln. I
f
p
Vln. II
f
p
Vla.
f
p
Vcl.
Cb.
f
p
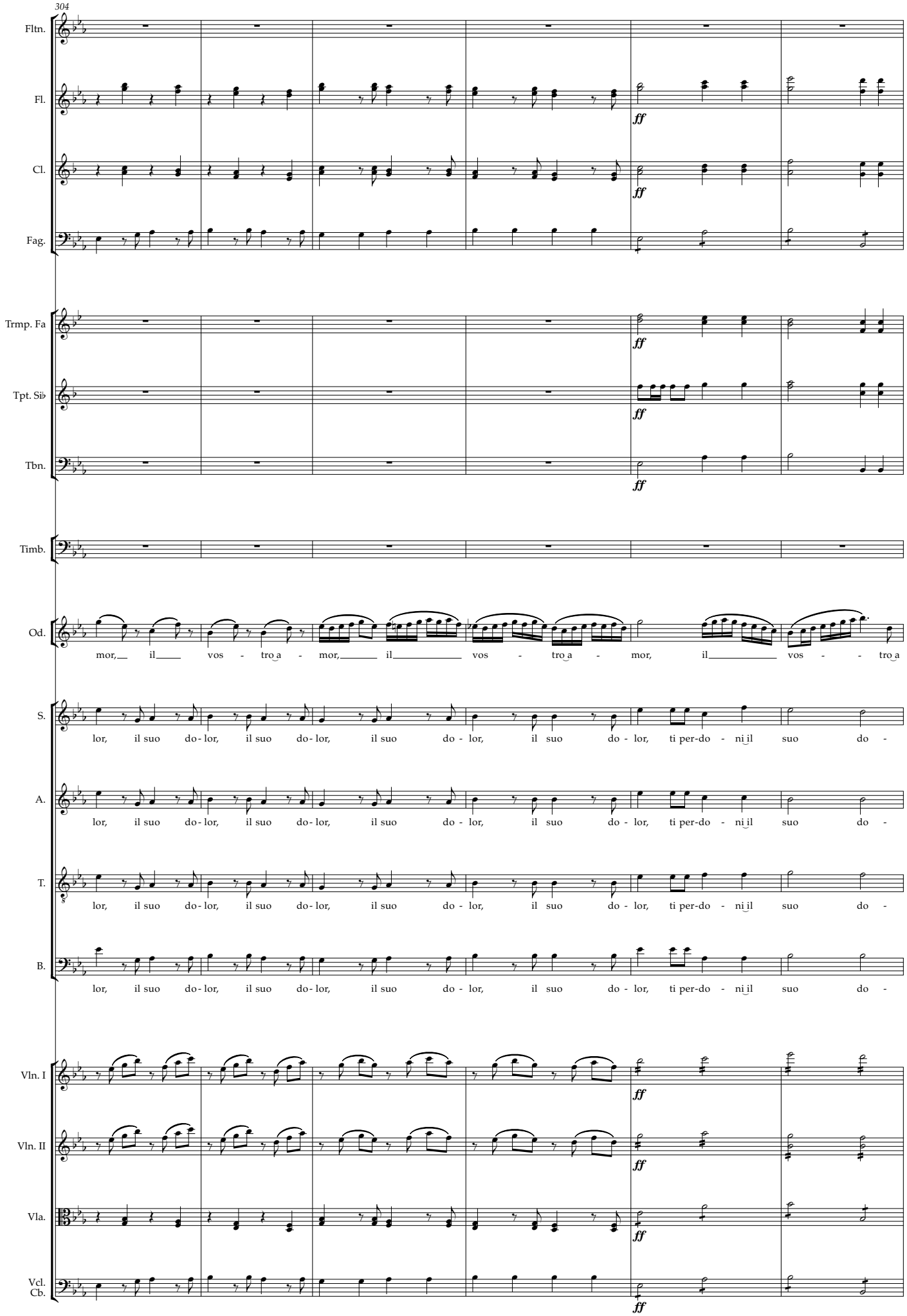

273
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
ma - te, sop - por-tar si cru-do e - si - glio. Il de-ser-to è a me ri - den - te, se mi se-que il vos-tro a
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
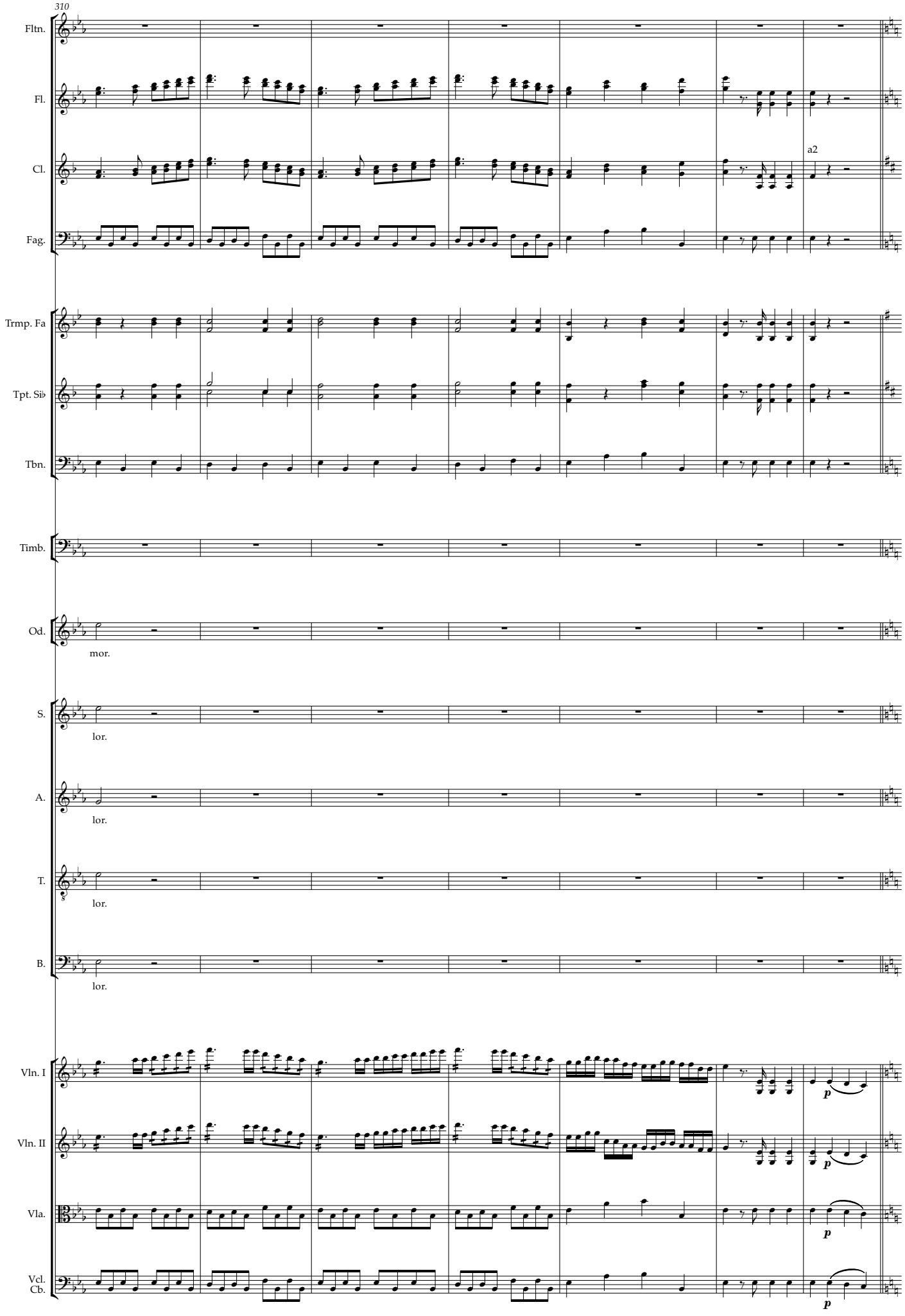

279
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
mor, il de-ser-to è a me ri - den - te, se mi se - gue il vos - tro a mor, si,
S.
A.
T.
B.
Ah! Fa - ran, il ciel cle - men-te ti per-do-ni il suo do-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f


285
Fltn.
Fl.
solo
p
Cl.
solo
p
Fag.
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
si.
Ah! sa-prò se voi mi a
S.
lor, il suo do-lor, il suo do-lor.
A.
lor, il suo do-lor, il suo do-lor.
T.
lor, il suo do-lor, il suo do-lor.
B.
lor, il suo do-lor, il suo do-lor.
Vln. I
p
Vln. II
p
Vla.
sf
p
Vcl.
Cb.
f
sf
p


292
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
ma - te, sop - por-tar si cru-do e - si - glio. Il de-ser-to è a me ri - den - te, se mi se-que il vos-tro a
S.
A.
T.
B.
p
Ah! Fa-ran, il ciel cle-men - te ti per-do - ni
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


298
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
mor, il de-ser-to è a me ri - den - te, se mi se - gue il vos-tro a - mor, se mi se - gue, il vos-tro a
S.
il suo do- lor, il suo, il suo do - lor, il suo do -
A.
il suo do- lor, il suo, il suo do - lor, il suo do -
T.
il suo do- lor, il suo, il suo do - lor, il suo do -
B.
il suo do- lor, il suo, il suo do - lor, il suo do -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


304
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
mor, il vos - tro a - mor, il vos - tro a - mor, il vos - - tro a
lor, il suo do - lor, il suo do - lor, il suo do - lor, il suo do - lor, ti per-do - ni il suo do -


310
Fltn.
Fl.
Cl.
a2
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
mor.
S.
lor.
A.
lor.
T.
lor.
B.
lor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
p
p
p

[Scena III]

317 **Recitativo**

Ab. I - te, o don - zel - le, e ad es-sa fin che im-pos-to io non l'ab-bia, sia vie - ta - to d'us-cir dal-la sua ten - da.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. Cb.

323

Ab. Al pri-gio-ner si ren-da ac cia-ro e Li-ber - tà: nuo-vo io far vo - gli-o es-pe-ri-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. Cb.

329

Ab. men - to de' di-seg - ni suo - i... Sie - te pa - ghi, o miei fi - di, io ce - do a vo - i.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. Cb.

334
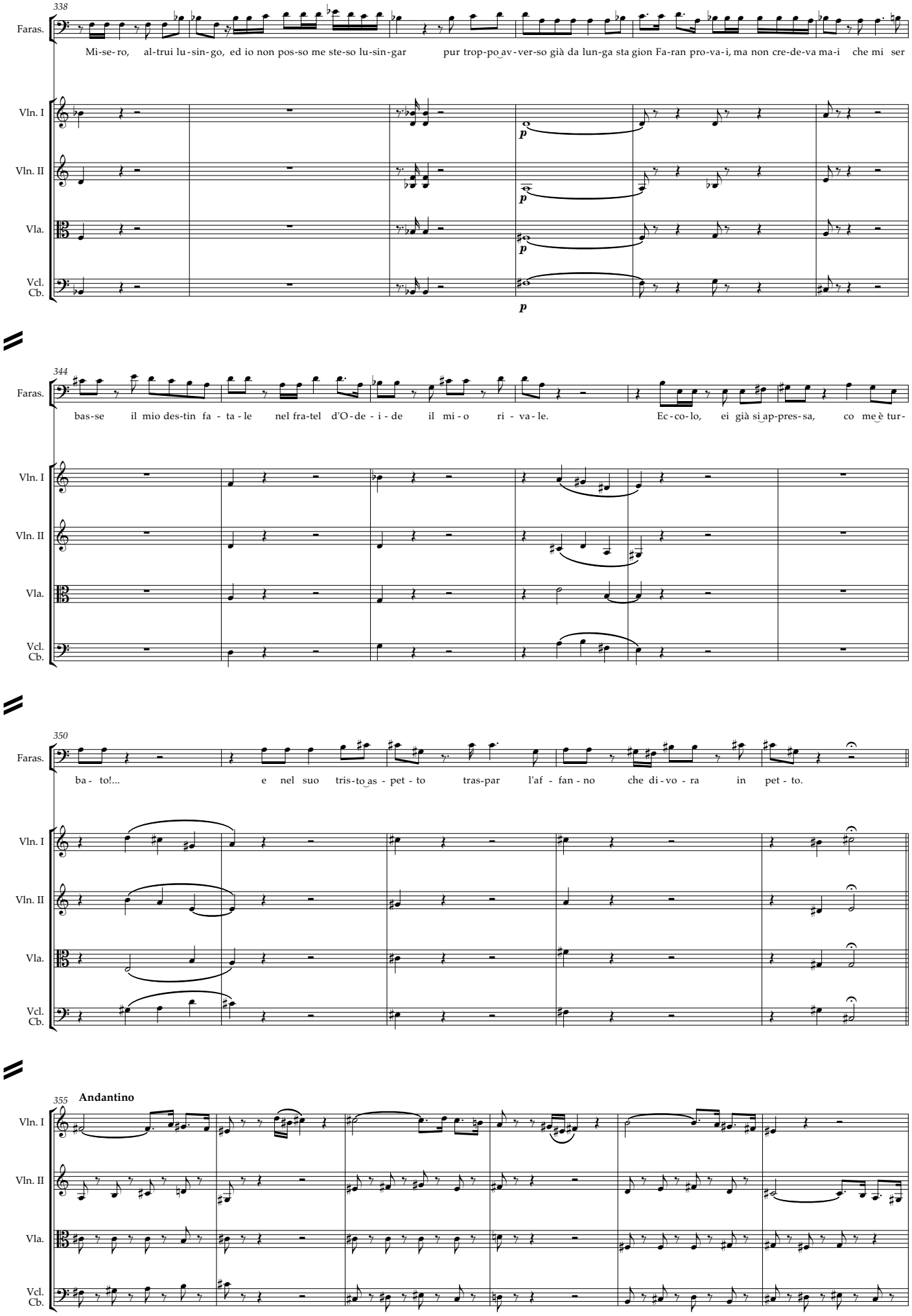
Vln. I
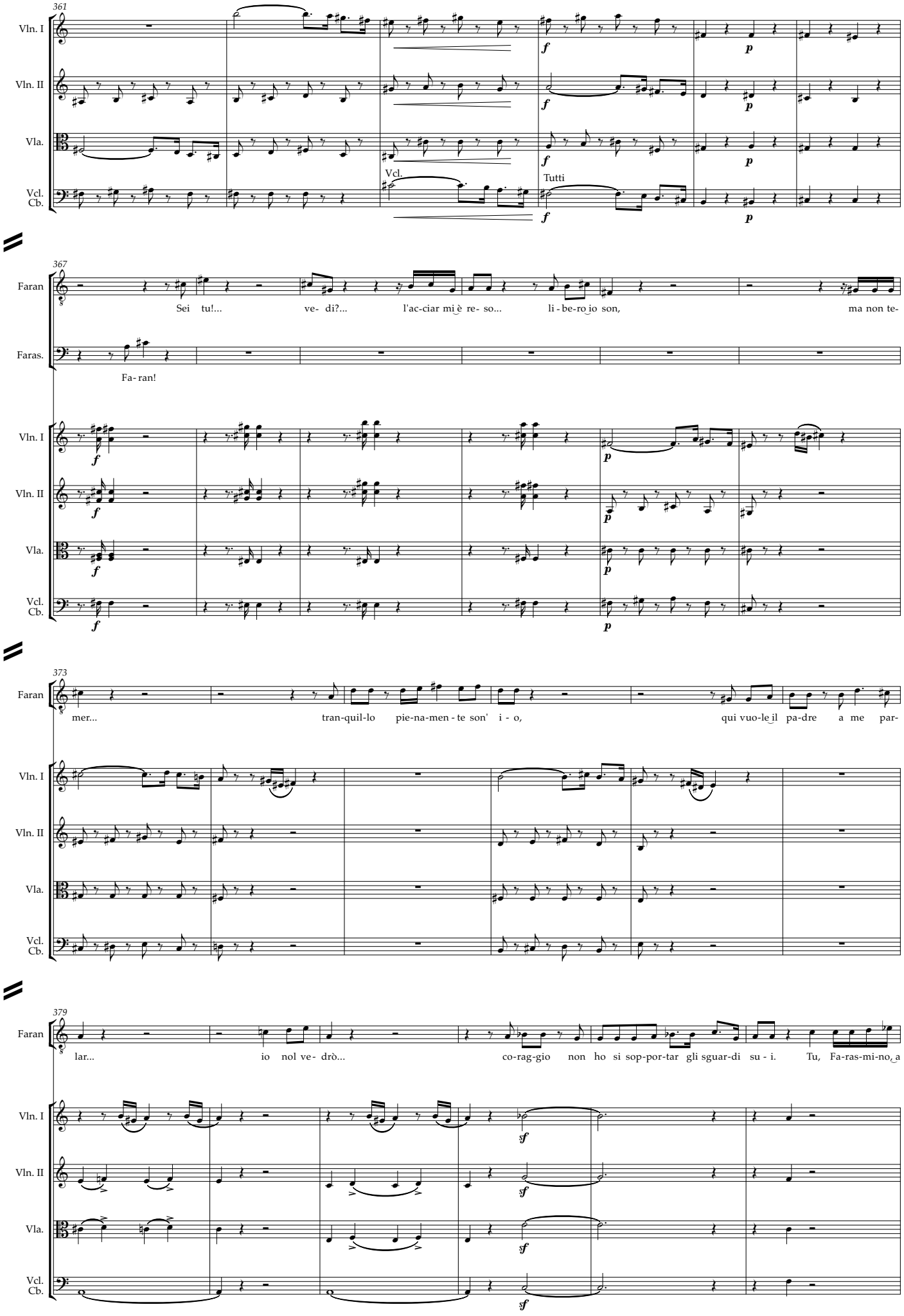
Vln. II
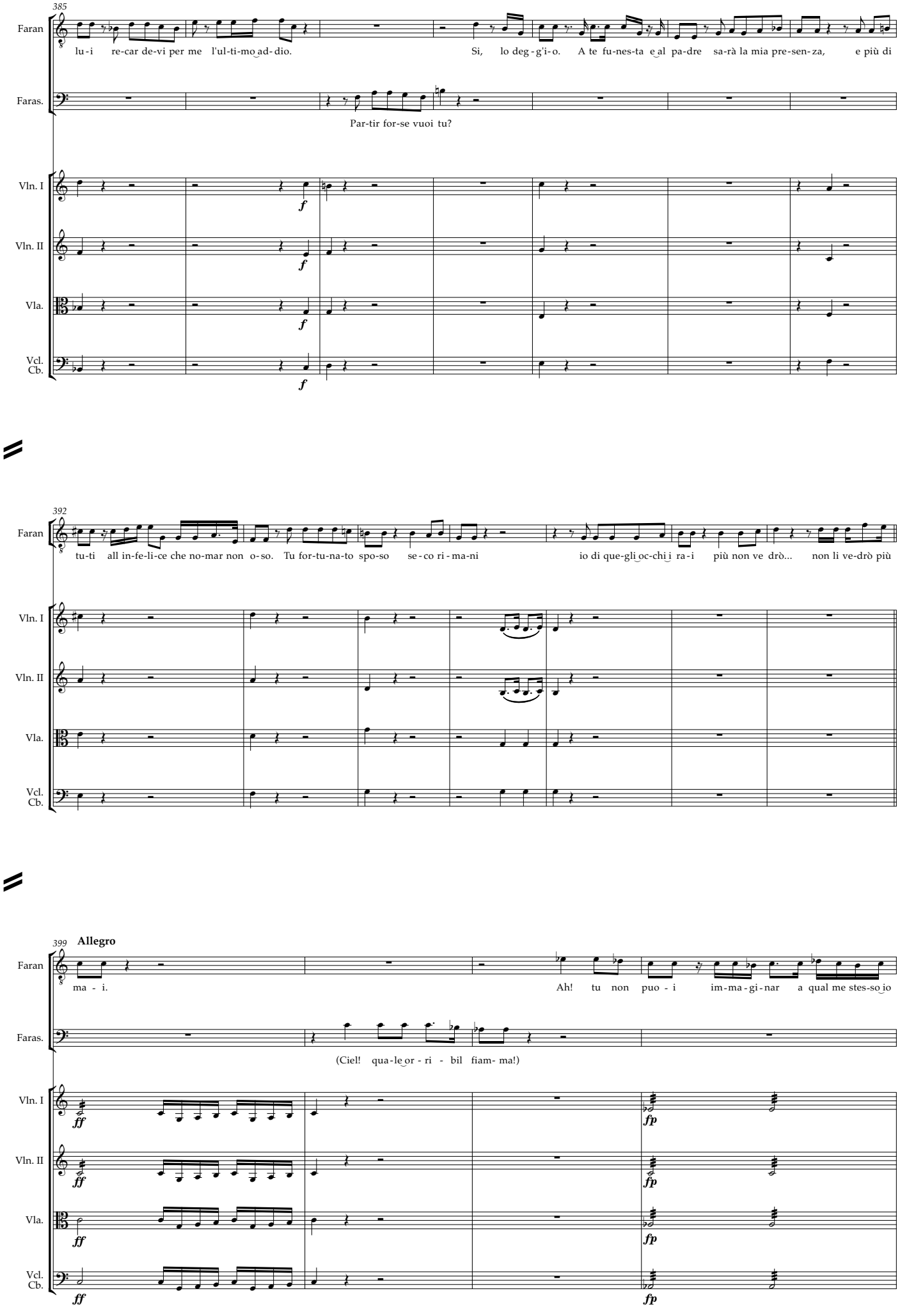
Vla.
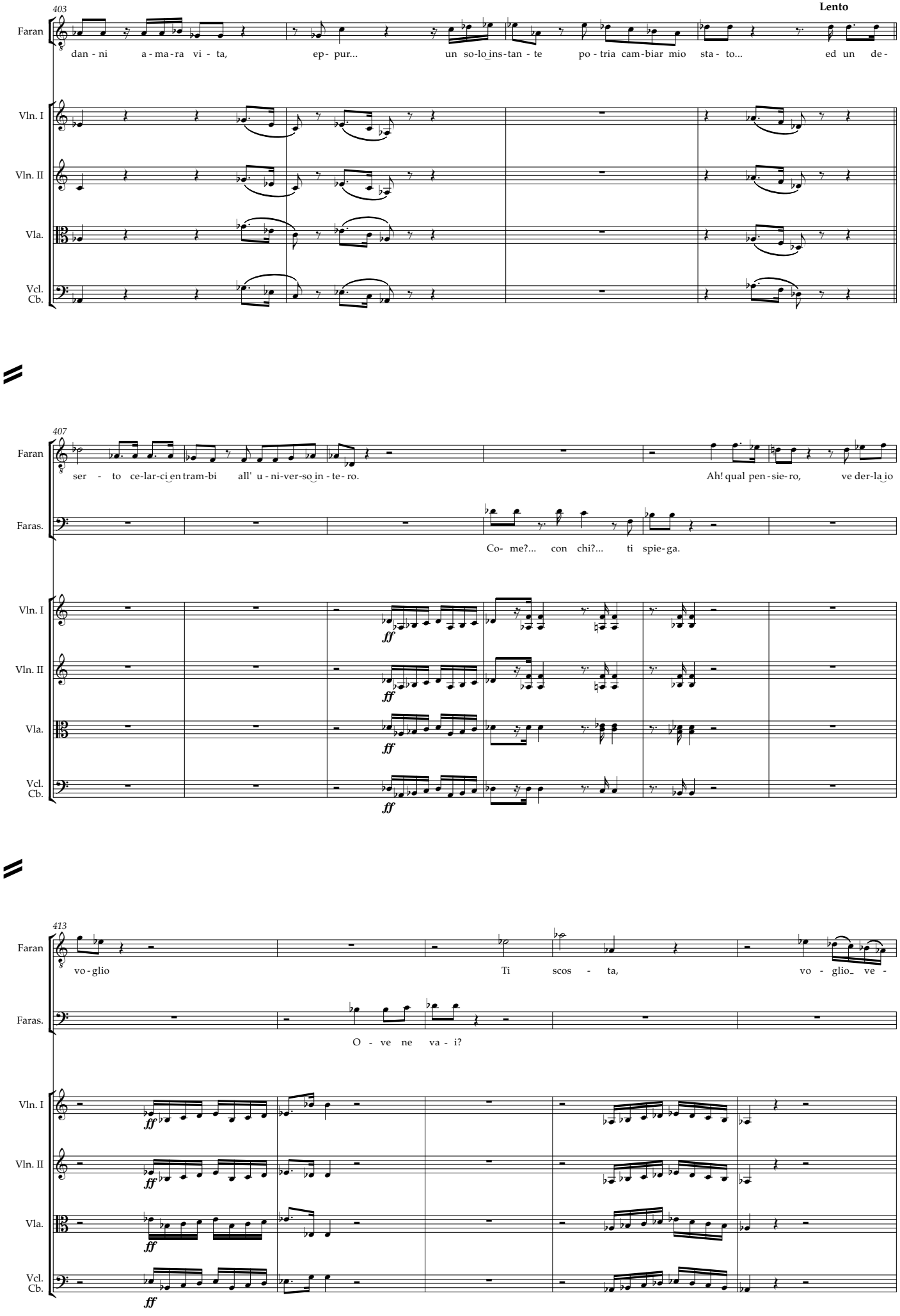
Vcl. Cb.
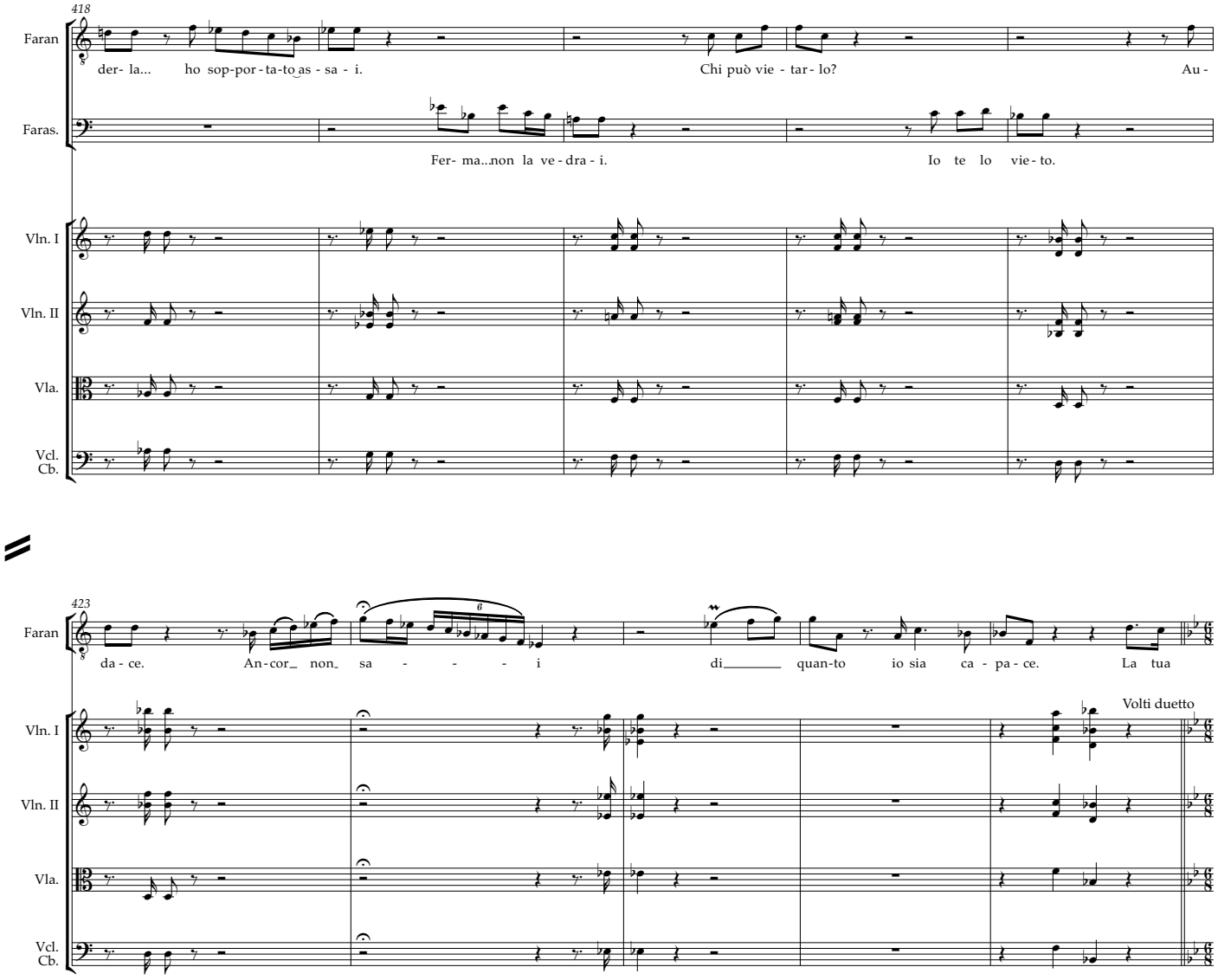
Scena IV
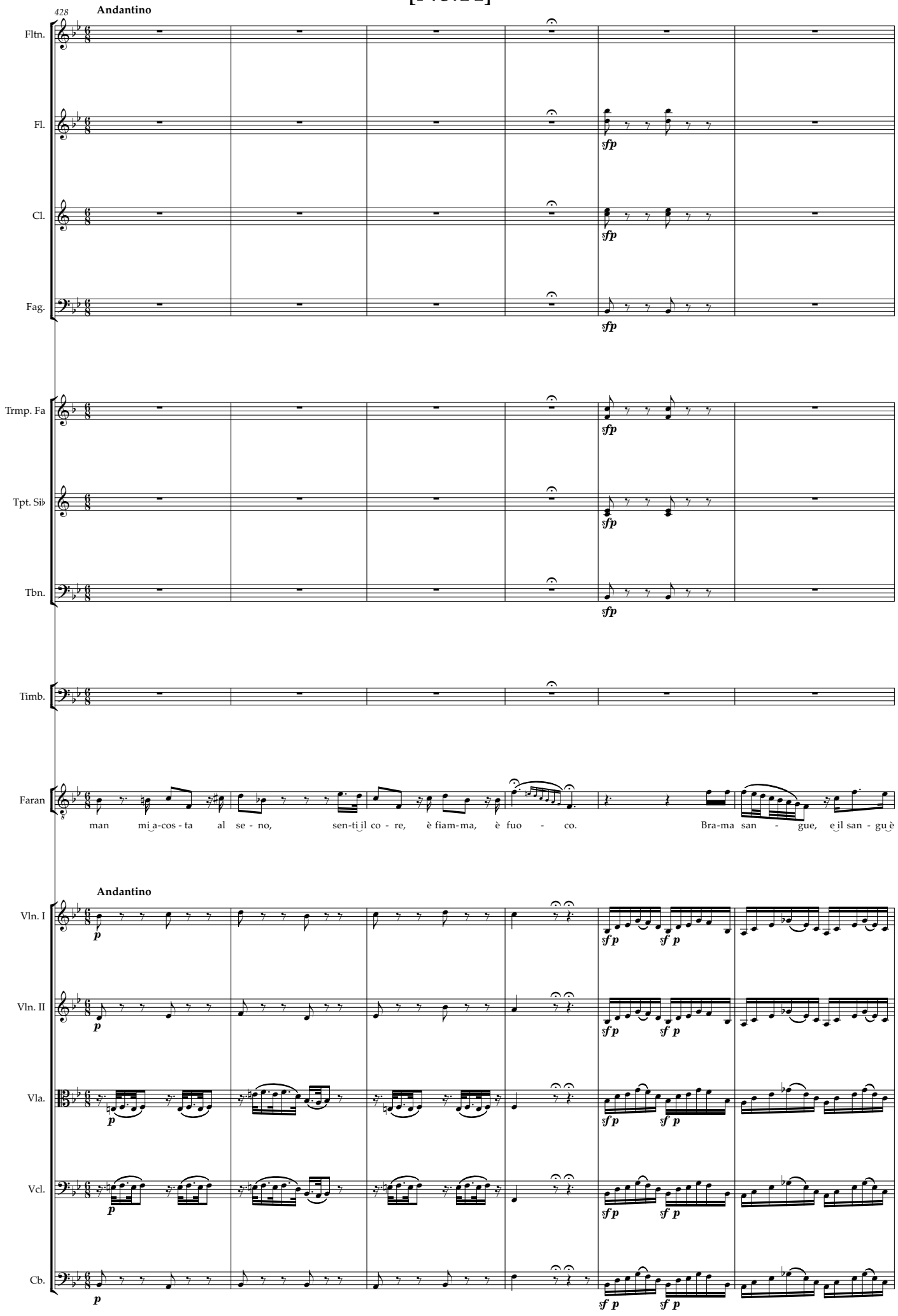

338
Faras.
Mi-se-ro, al-trui lu-sin-go, ed io non pos-so me ste-so lu-sin-gar pur trop-po av-ver-so già da lun-ga sta gion Fa-ran pro-va-i, ma non cre-de-va ma-i che mi ser
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
p
344
bas-se il mio des-tin fa - ta - le nel fra-tel d'O-de - i - de il mi - o ri - va - le. Ec-co-lo, ei già si ap-pres-sa, co me è tur-
350
ba - to!... e nel suo tris-to as - pet - to tras-par l'af - fan - no che di-vo - ra in pet - to.
355
Andantino
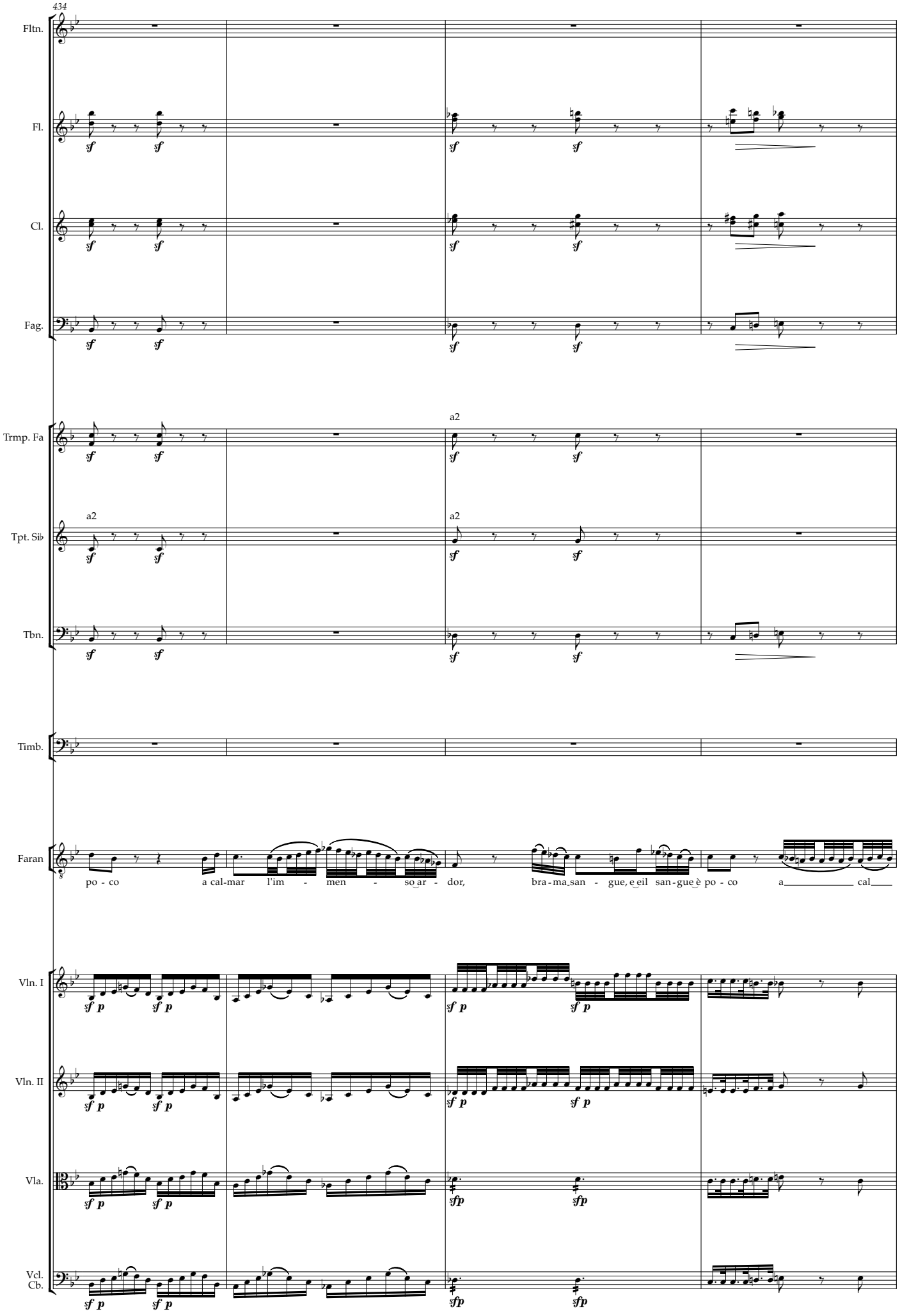

361
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Vcl.
Tutti
367
Faran
Sei tu!... ve- di?... l'ac-ciar mi è re- so... li - be-ro io son, ma non te-
Faras.
Fa- ran!
373
Faran
mer... tran-quil-lo pie-na-men - te son' i - o, qui vuo-le il pa-dre a me par-
379
Faran
lar... io nol ve- drò... co-rag-gio non ho si sop-por-tar gli sguar-di su - i. Tu, Fa-ras-mi-no, a
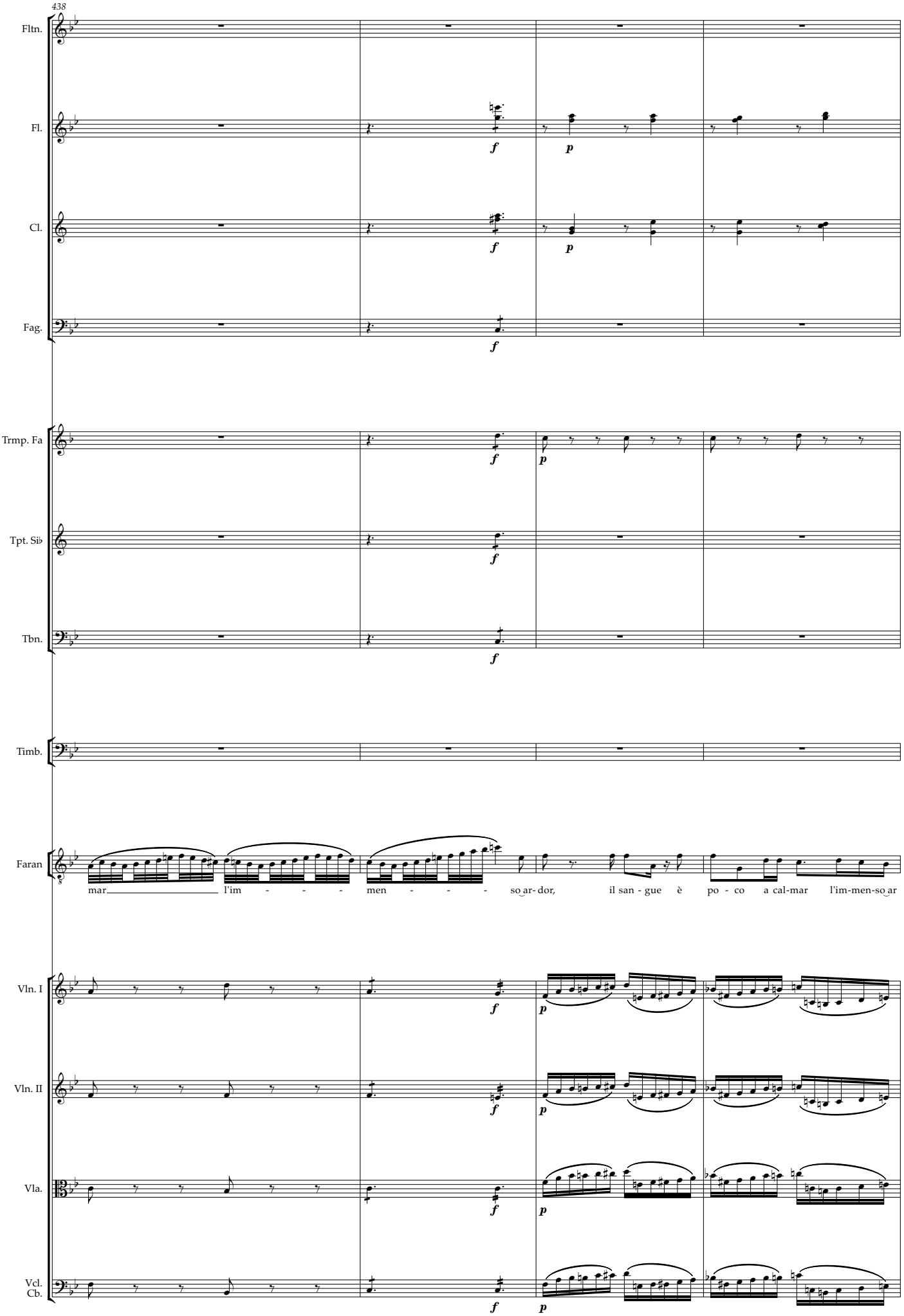

385
Faran
lu-i re-car de-vi per me l'ul-ti-mo ad-dio.
Si, lo deg-g'i-o. A te fu-nes-ta e al pa-dre sa-rà la mia pre-sen-za, e più di
Faras.
Par-tir for-se vuoi tu?
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
f
392
Faran
tu-ti all in-fe-li-ce che no-mar non o-so. Tu for-tu-na-to spo-so se-co ri-ma-ni
io di que-gli oc-chi i ra-i più non ve drò... non li ve-drò più
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
399
Allegro
Faran
ma-i.
Ah! tu non puo-i im-ma-gi-nar a qual me stes-so io
Faras.
(Ciel! qua-le or-ri-bil fiam-ma!)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
ff
fp
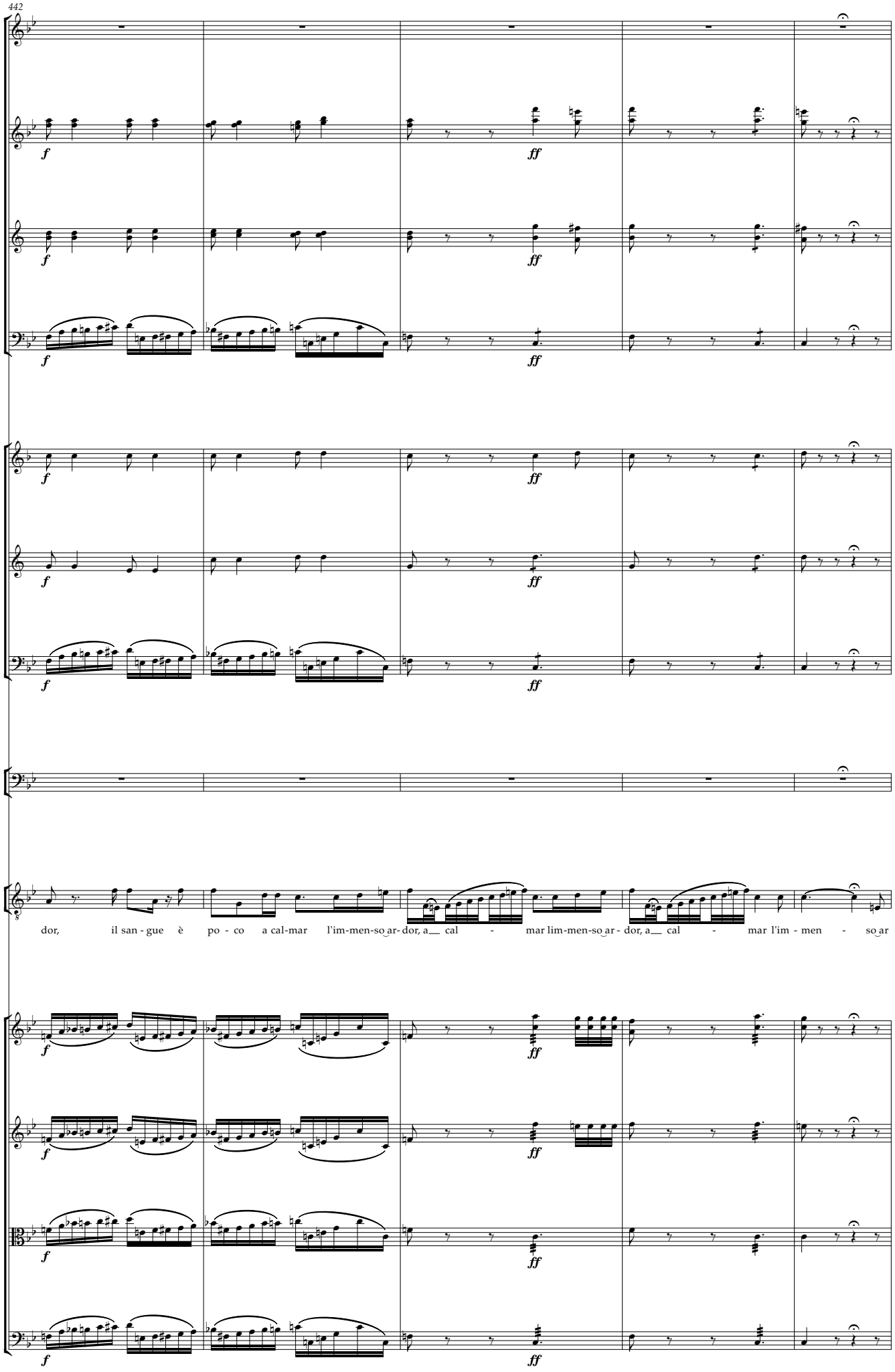

403
Lento
Faran
dan - ni a - ma - ra vi - ta, ep - pur... un so - lo ins - tan - te po - tria cam - biar mio sta - to... ed un de -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
407
Faran
ser - to ce - lar - ci en tram - bi all' u - ni - ver - so in - te - ro. Ah! qual pen - sie - ro, ve der - la io
Faras.
Co - me?... con chi?... ti spie - ga.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
413
Faran
vo - glio Ti scos - ta, vo - glio ve -
Faras.
O - ve ne va - i?
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
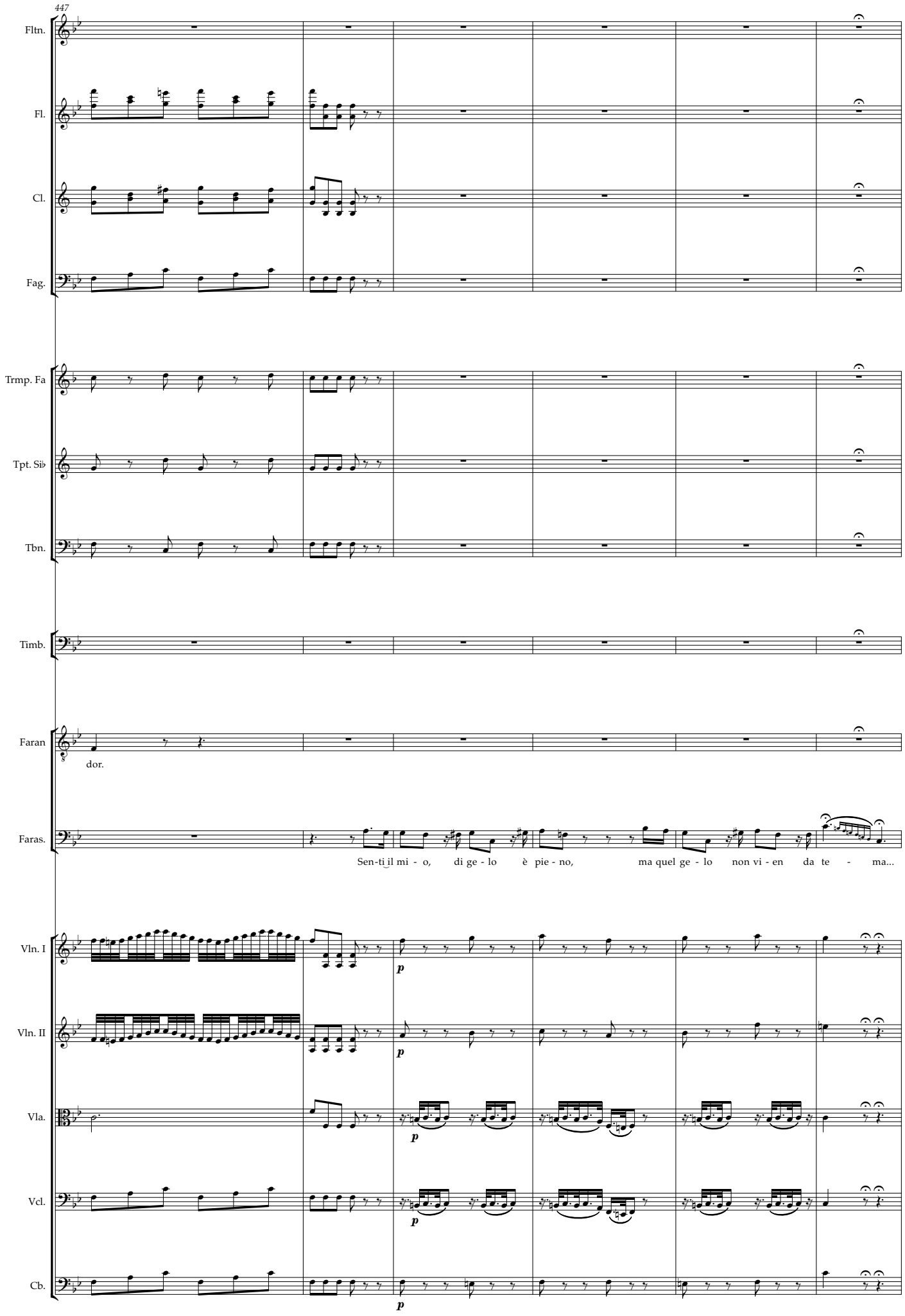

418
Faran
der- la... ho sop-por-ta-to as - sa - i.
Chi può vie - tar - lo?
Au -
Faras.
Fer- ma...non la ve - dra - i.
Io te lo vie - to.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
423
Faran
da - ce. An-cor_ non_ sa - - - - i
di_____ quan-to io sia ca - pa - ce. La tua
6
Volti duetto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
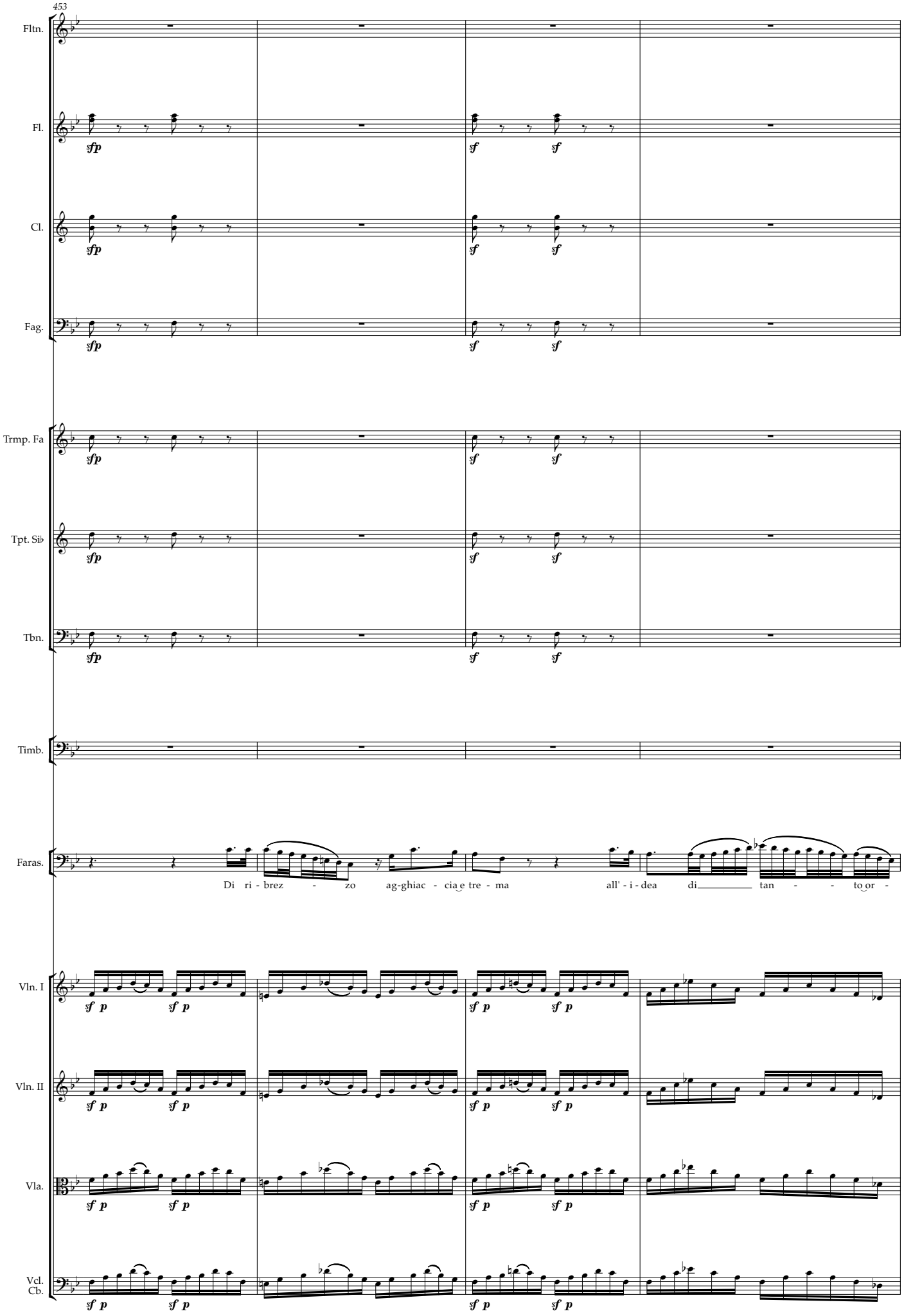

428
Andantino
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
man mi a-cos - ta al se - no, sen-ti il co - re, è fiam-ma, è fuo - co. Bra-ma san - gue, e il san - gu è
Andantino
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
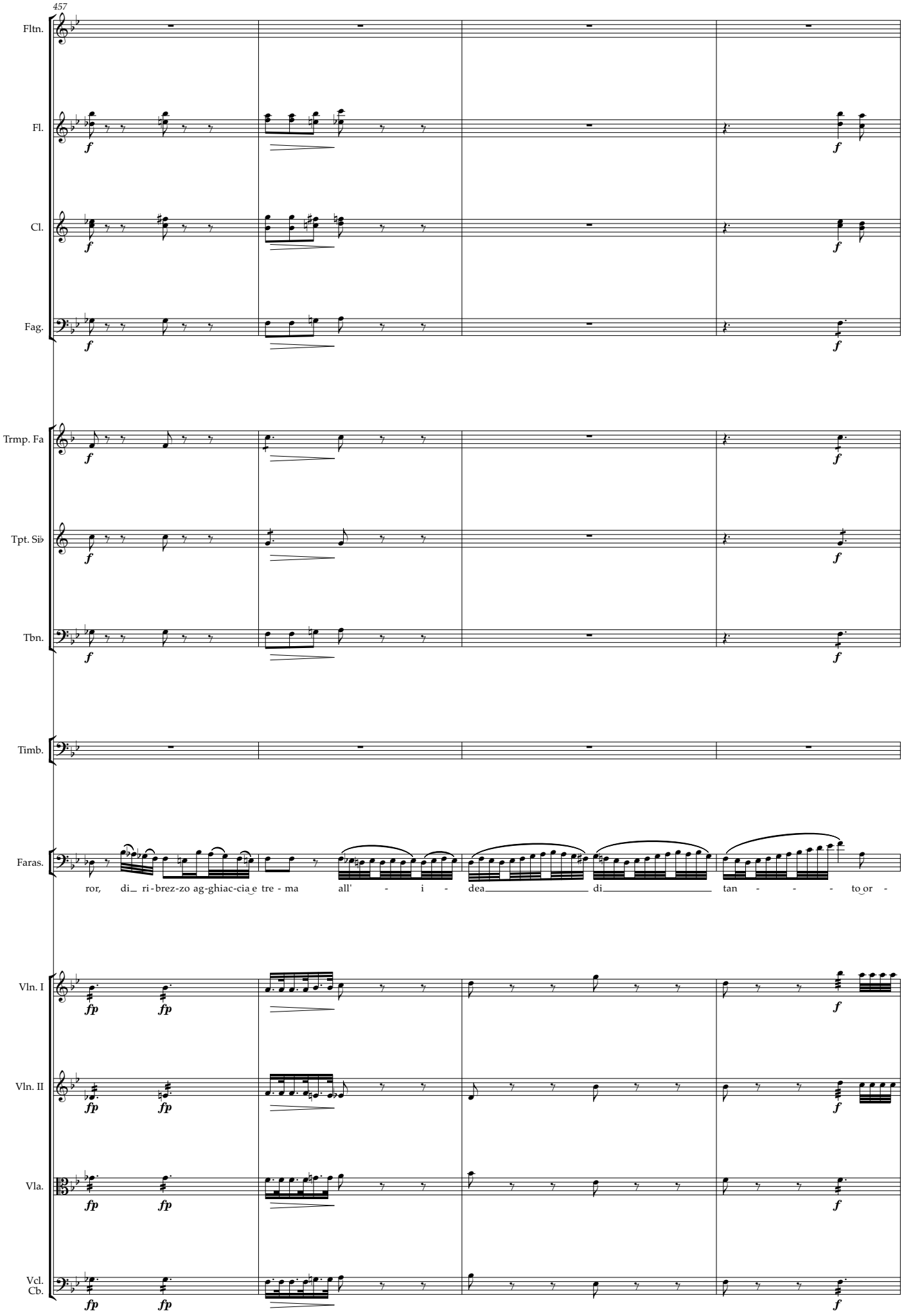

434
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
a2
po - co a cal-mar l'im - men - so-ar - dor, bra-ma san - gue, e eil san-gue è po - co a cal
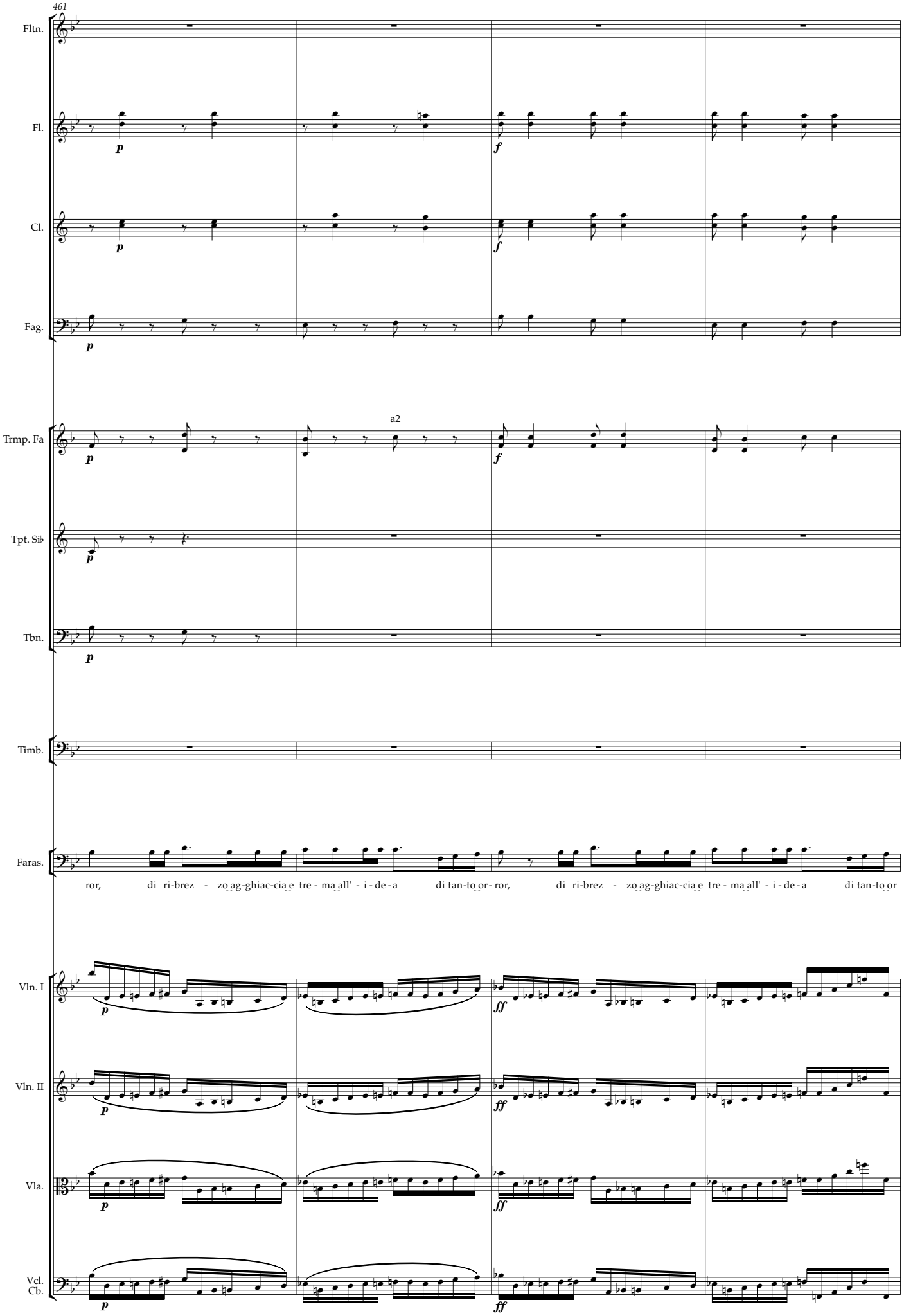

438
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
mar l'im men so ar- dor, il san - gue è po - co a cal-mar l'im-men-so ar
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
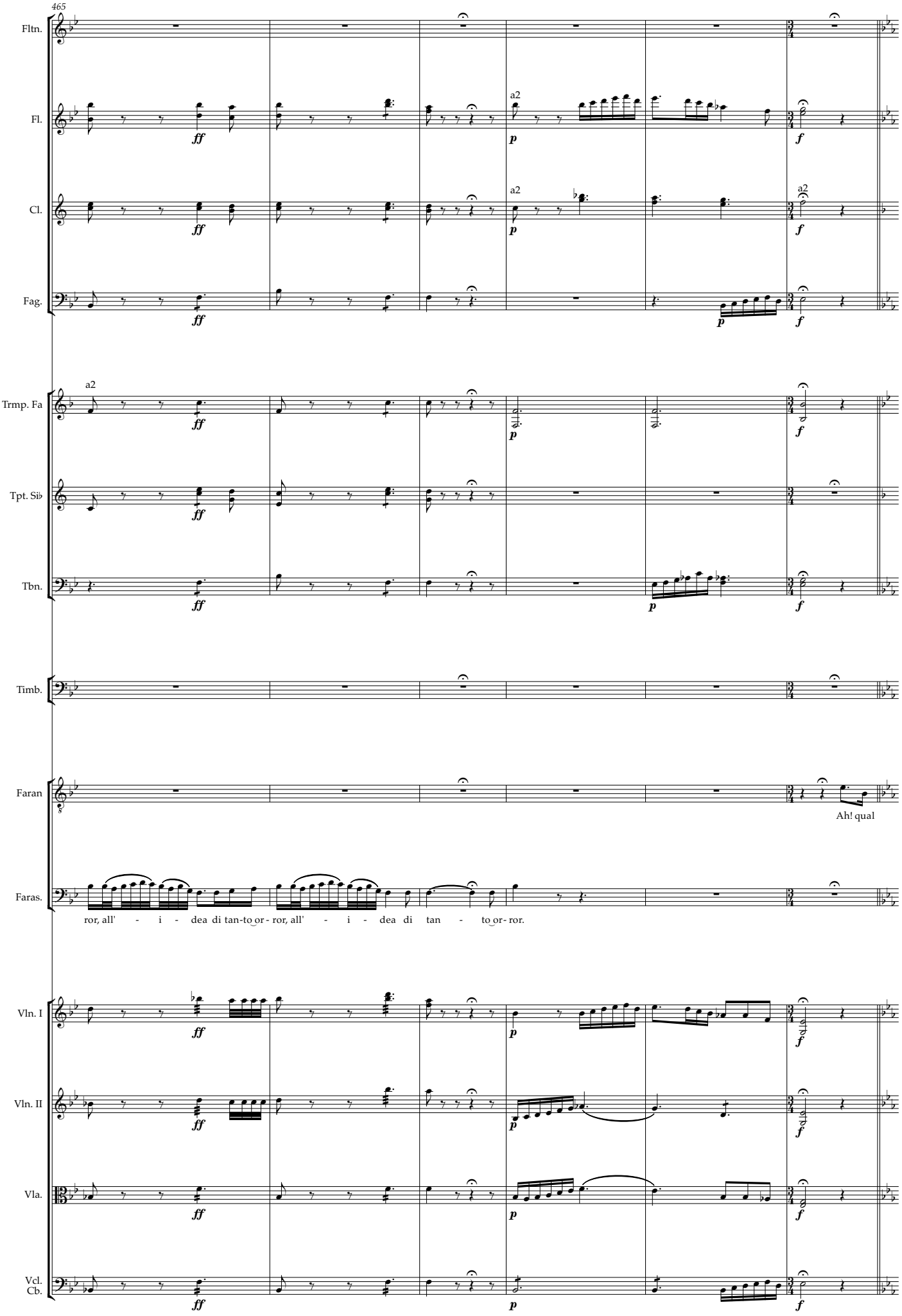

442
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
ff
dor, il san - gue è po - co a cal-mar l'im-men-so ar- dor, a__ cal - mar lim-men-so ar - dor, a__ cal - mar l'im - men - so ar
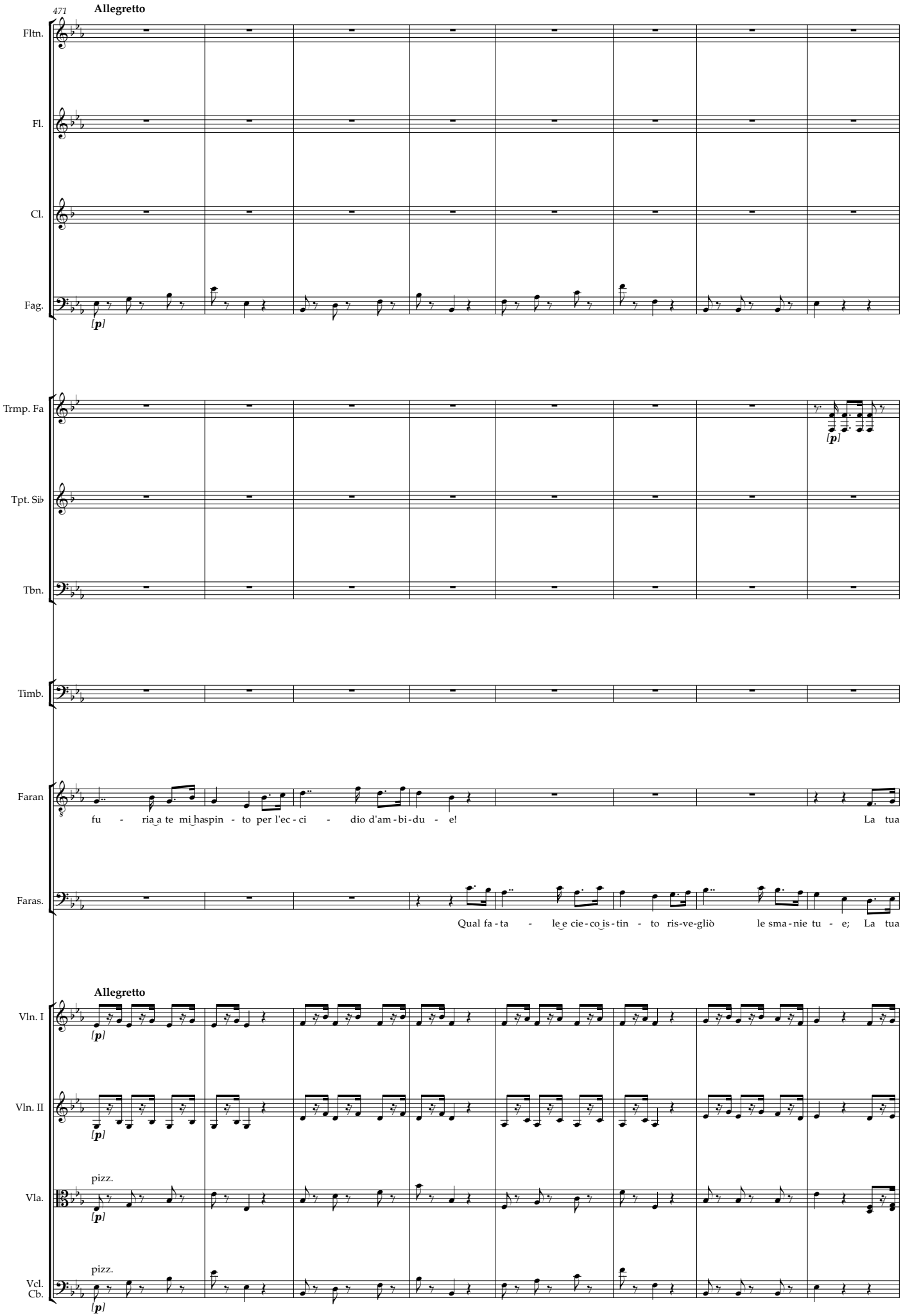

447
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Faran
dor.
Faras.
Sen-ti il mi - o, di ge - lo è pie - no, ma quel ge - lo non vi - en da te - ma...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
p
p
p
p
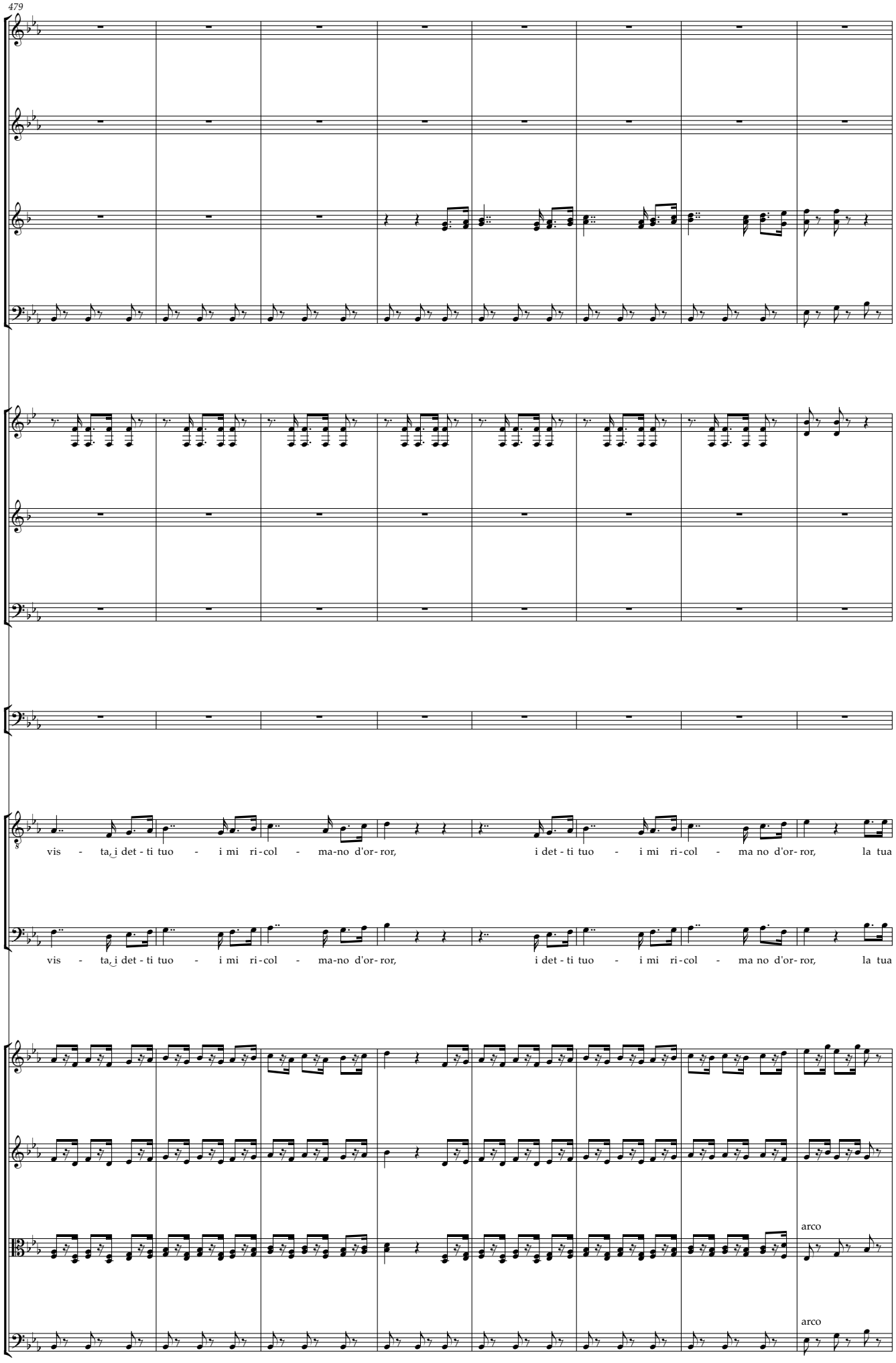

453
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faras.
Di ri - brez - zo ag-ghiac - cia e tre - ma all' - i - dea di tan - - to or -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
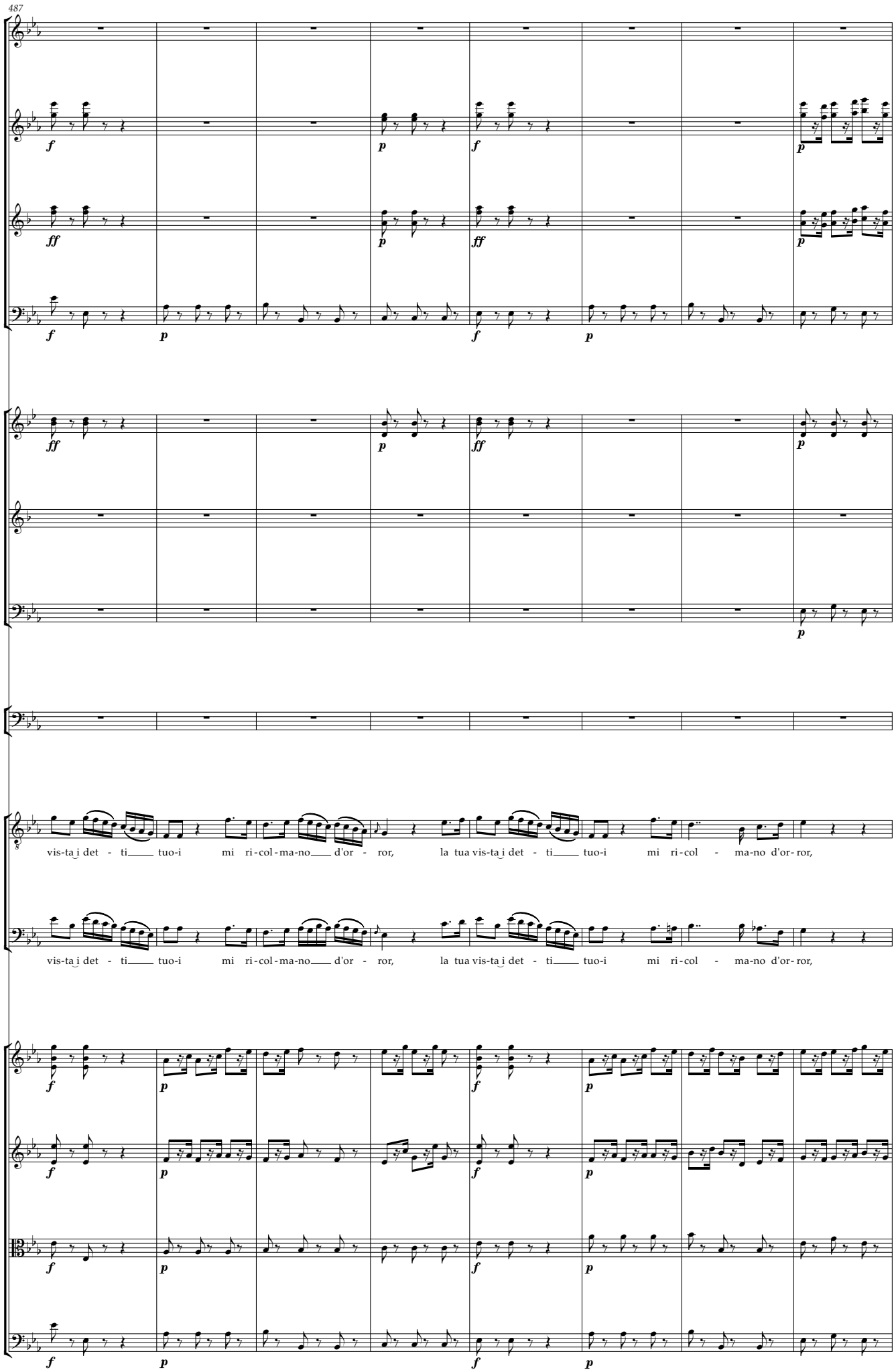

457
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faras.
ror, di_ ri-brez-zo ag-ghiac-cia_e tre - ma all' - i - dea di tan - - - to_or -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
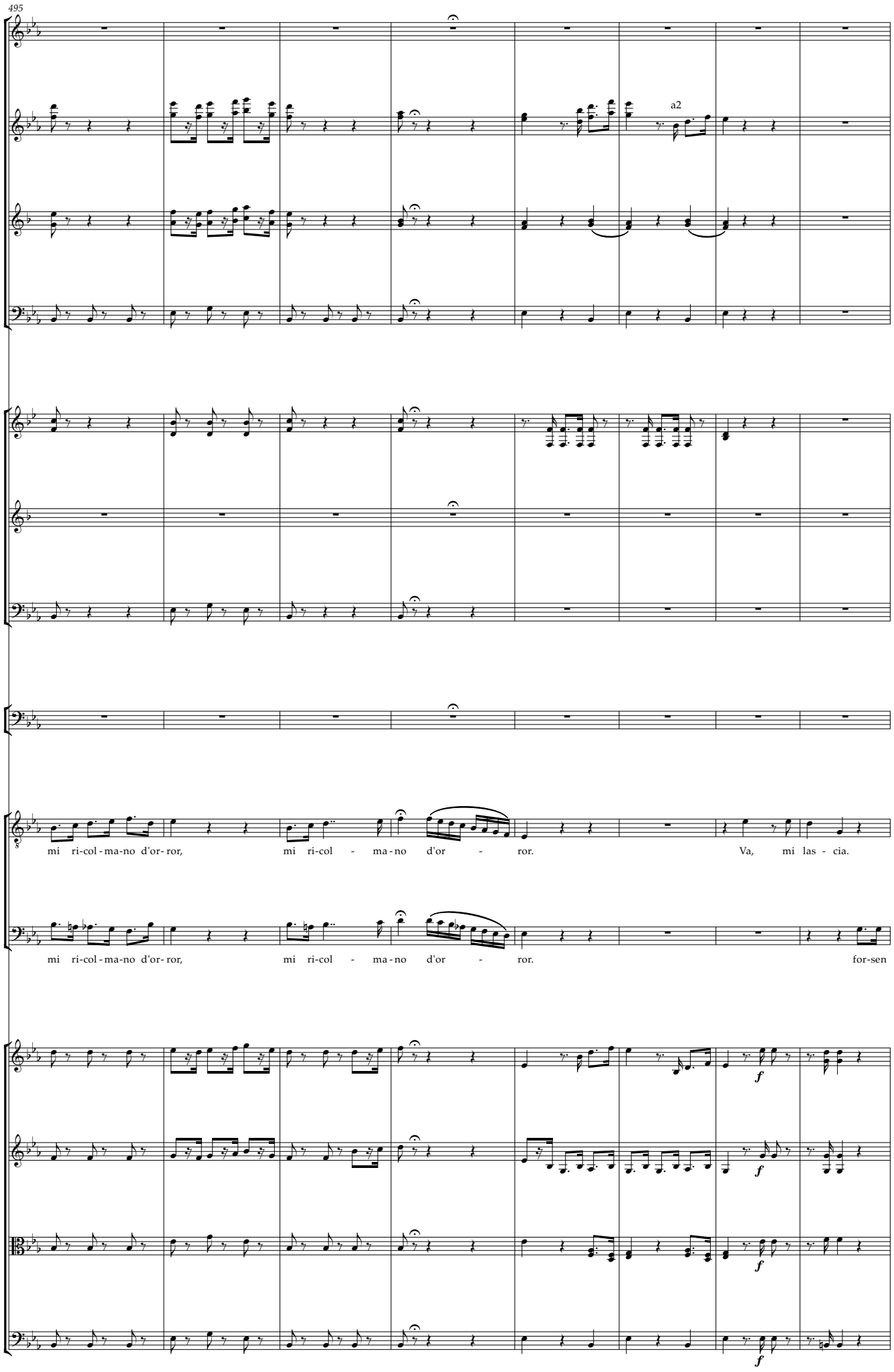

461
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faras.
ror, di ri-brez - zo ag-ghiac-cia e tre - ma all' - i - de - a di tan-to or- ror, di ri-brez - zo ag-ghiac-cia e tre - ma all' - i - de - a di tan-to or
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
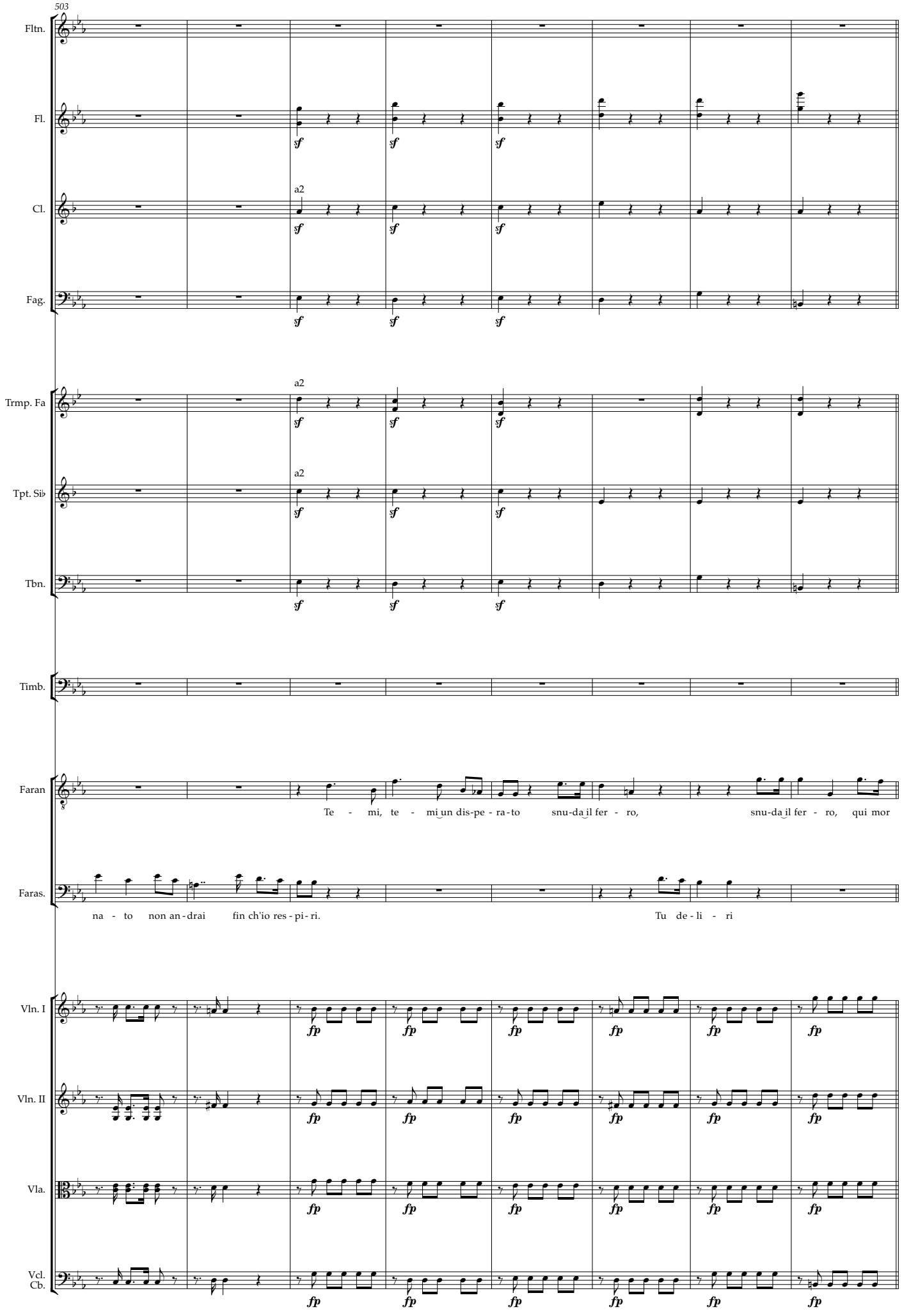

465
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Faras.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
ff
p
f
Ah! qual
ror, all' - i - dea di tan-to or - ror, all' - i - dea di tan - to or - ror.


471
Allegretto
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
[p]
Trmp. Fa
[p]
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
fu - ria a te mi haspin - to per l'ec - ci - dio d'am - bi - du - e!
La tua
Faras.
Qual fa - ta - le e cie - co is - tin - to ris - ve - gliò le sma - nie tu - e; La tua
Allegretto
Vln. I
[p]
Vln. II
[p]
pizz.
Vla.
[p]
pizz.
Vcl.
Cb.
[p]
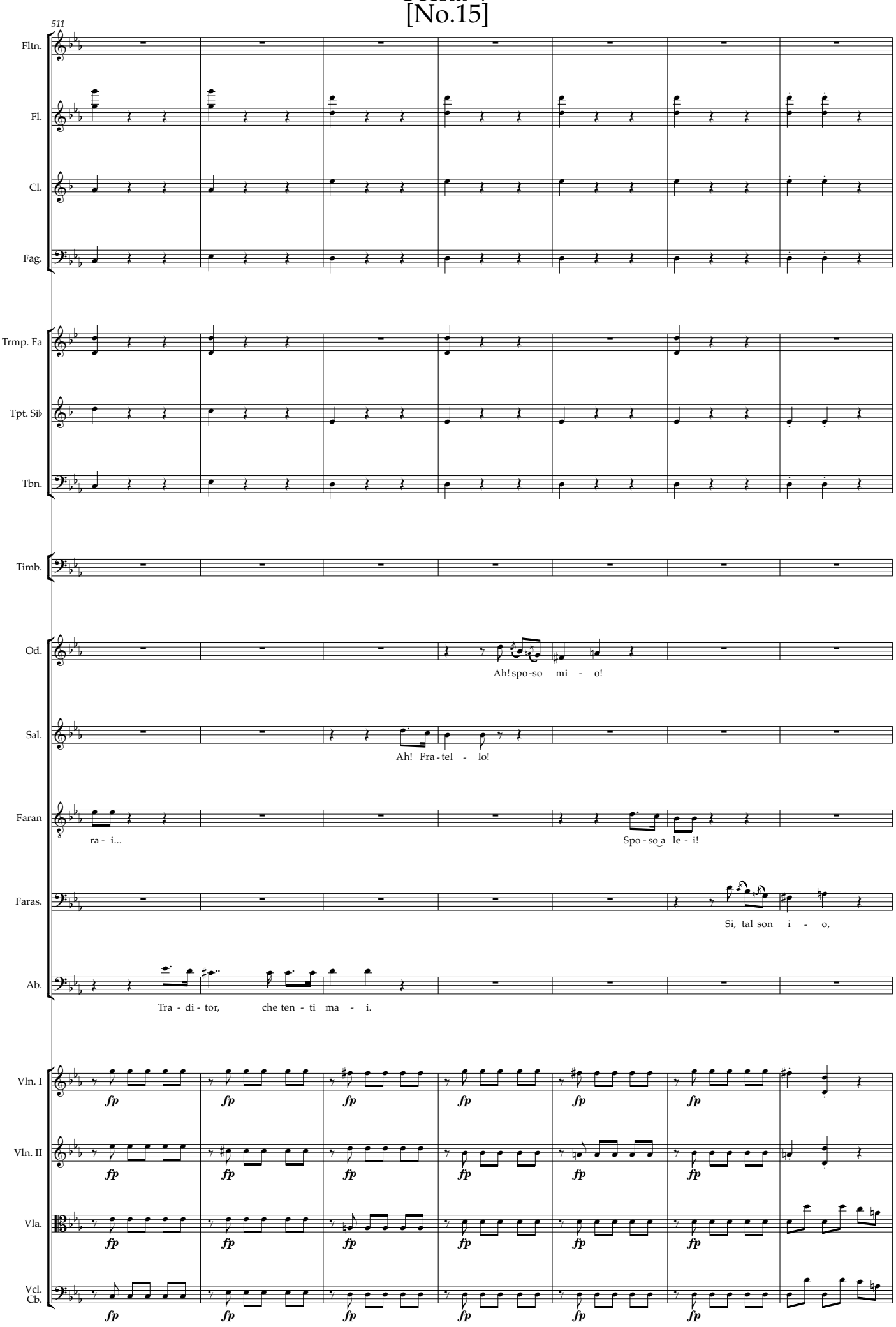

479
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
vis - ta, i det - ti tuo - i mi ri - col - ma - no d'or - ror, i det - ti tuo - i mi ri - col - ma no d'or - ror, la tua
Faras.
vis - ta, i det - ti tuo - i mi ri - col - ma - no d'or - ror, i det - ti tuo - i mi ri - col - ma no d'or - ror, la tua
Vln. I
Vln. II
Vla.
arco
Vcl.
Cb.
arco
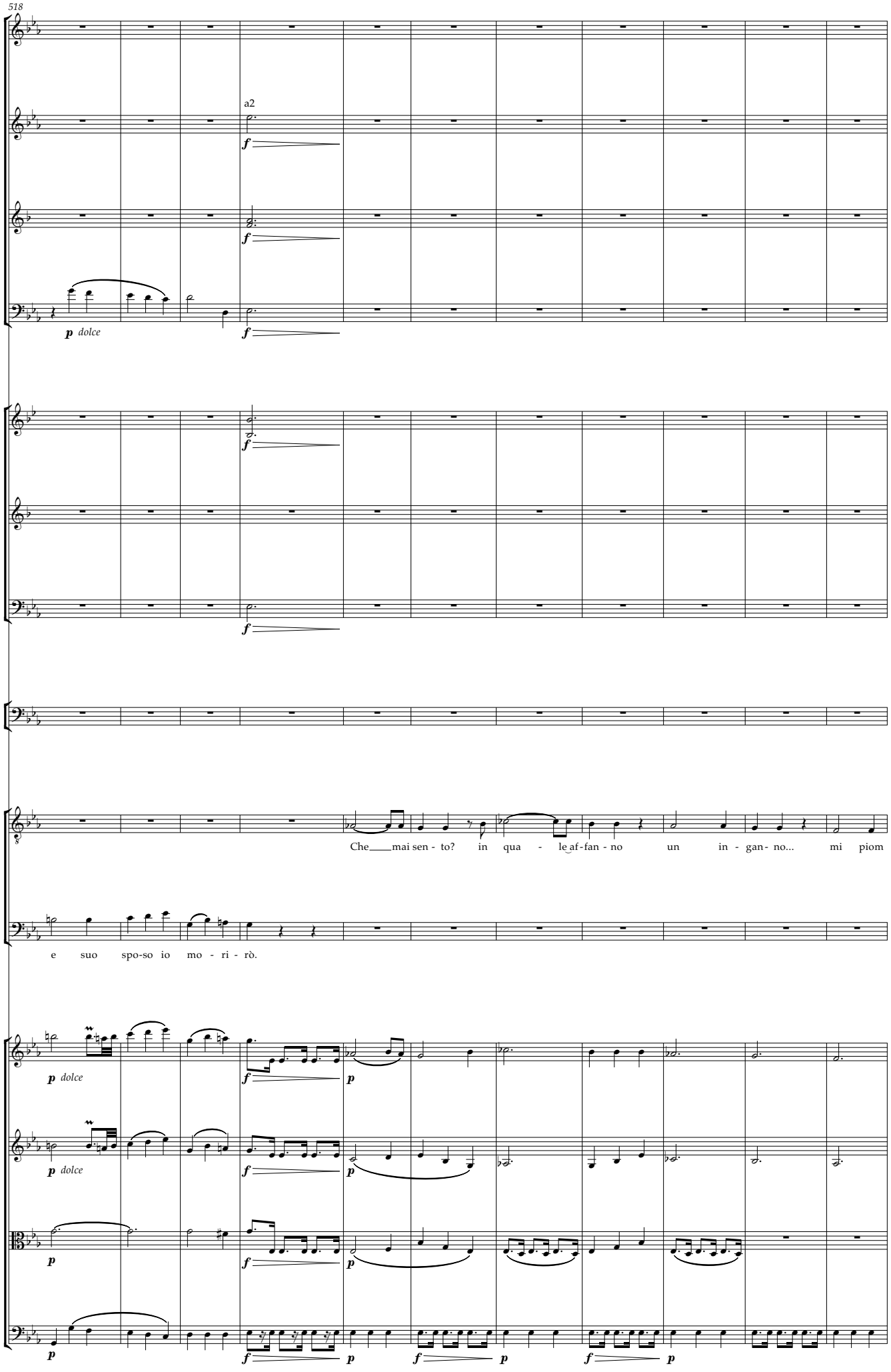

487
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Faras.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
vis-ta i det - ti tuo-i mi ri-col-ma-no d'or - ror, la tua vis-ta i det - ti tuo-i mi ri-col - ma-no d'or-ror,
vis-ta i det - ti tuo-i mi ri-col-ma-no d'or - ror, la tua vis-ta i det - ti tuo-i mi ri-col - ma-no d'or-ror,

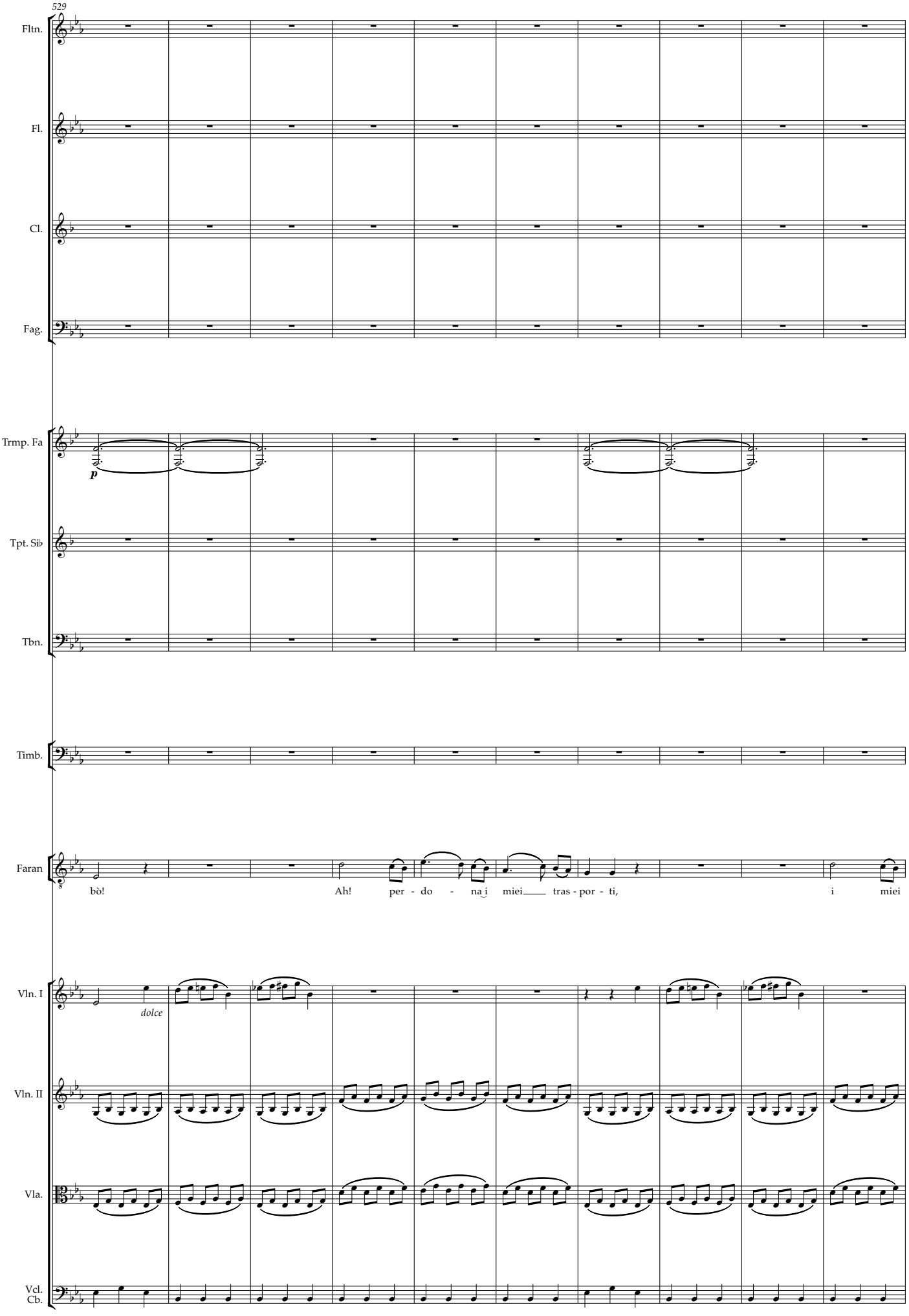

495
Fltn.
Fl.
a2
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
mi ri-col-ma-no d'or-ror, mi ri-col - ma-no d'or - ror. Va, mi las - cia.
Faras.
mi ri-col-ma-no d'or-ror, mi ri-col - ma-no d'or - ror. for-sen
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
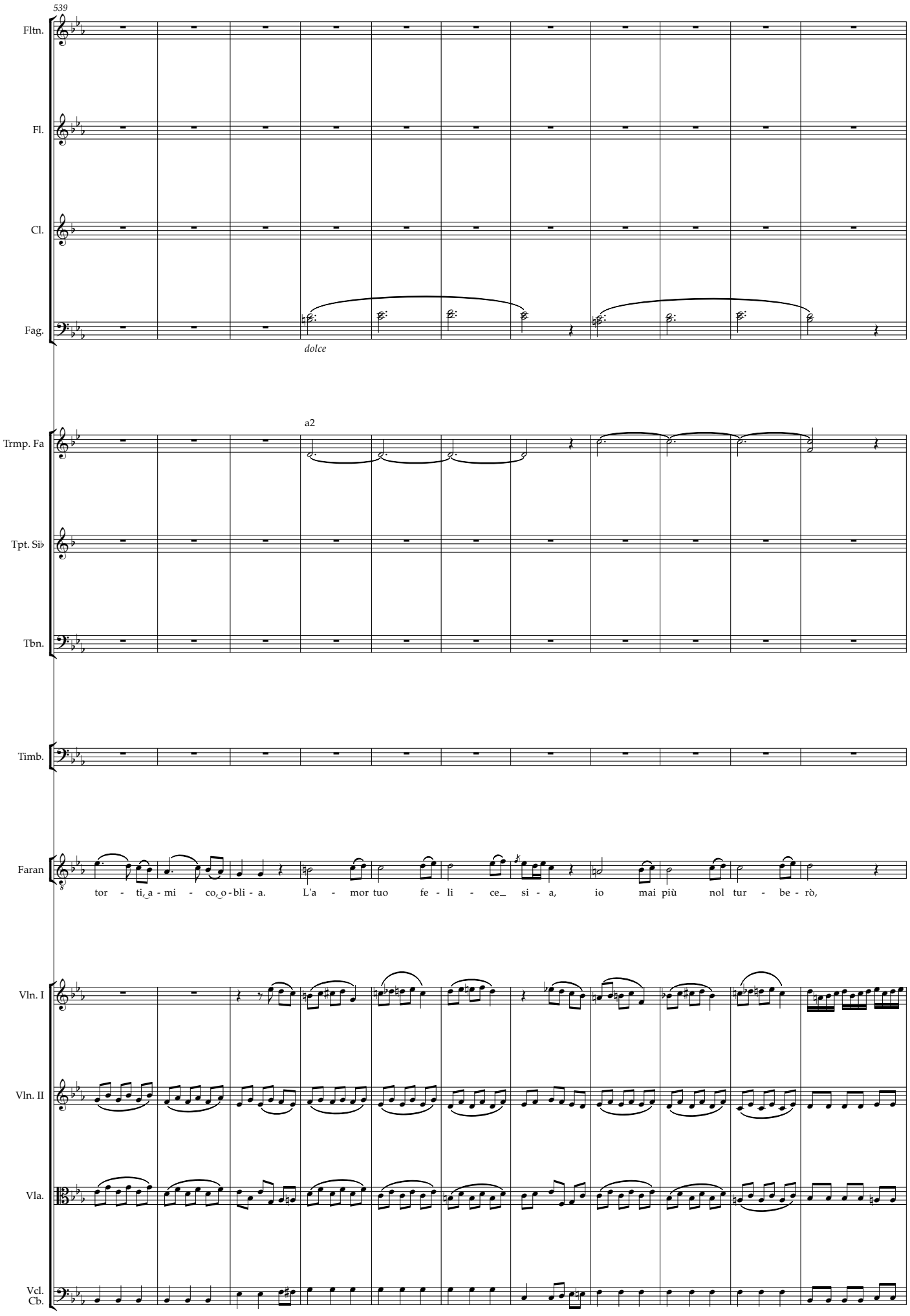

503
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Faras.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
sf
fp
Te - mi, te - mi un dis-pe - ra-to snu-da il fer - ro, snu-da il fer - ro, qui mor
na - to non an-drai fin ch'io res-pi-ri. Tu de-li - ri
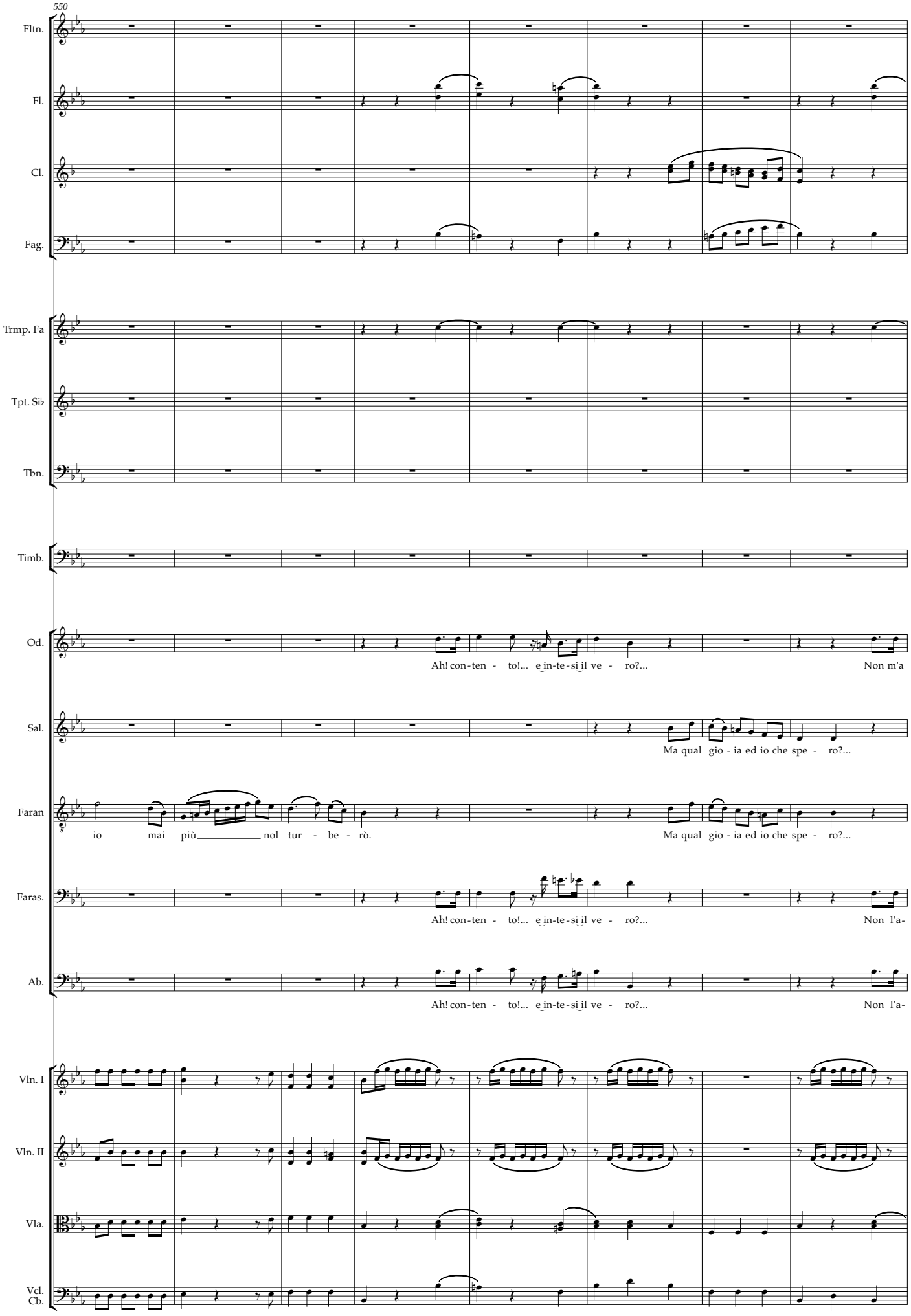
Scena V
[No.15]
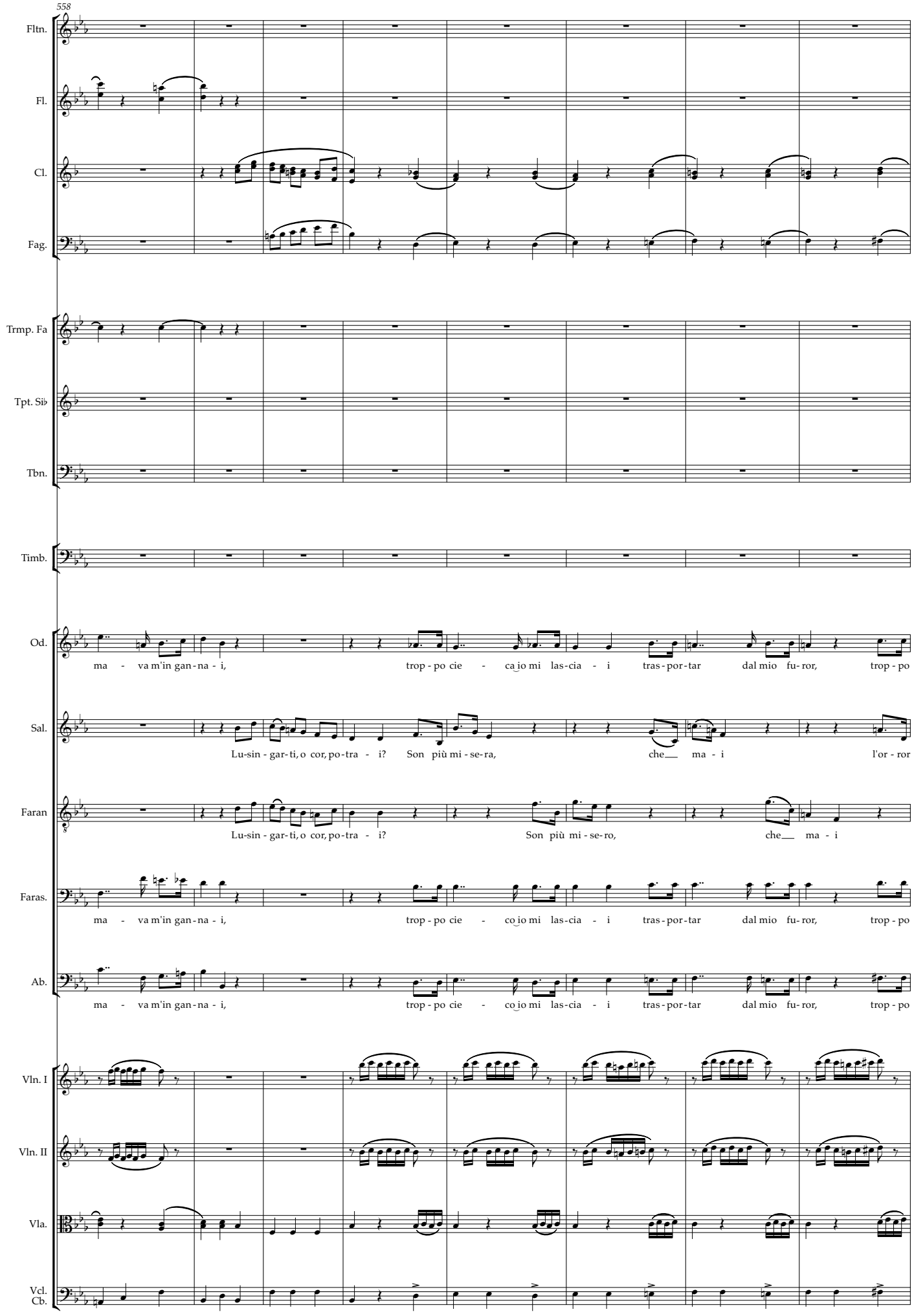

511
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Ah! spo-so mi - o!
Sal.
Ah! Fra-tel - lo!
Faran
ra - i...
Spo - so a le - i!
Faras.
Si, tal son i - o,
Ab.
Tra - di - tor, che ten - ti ma - i.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
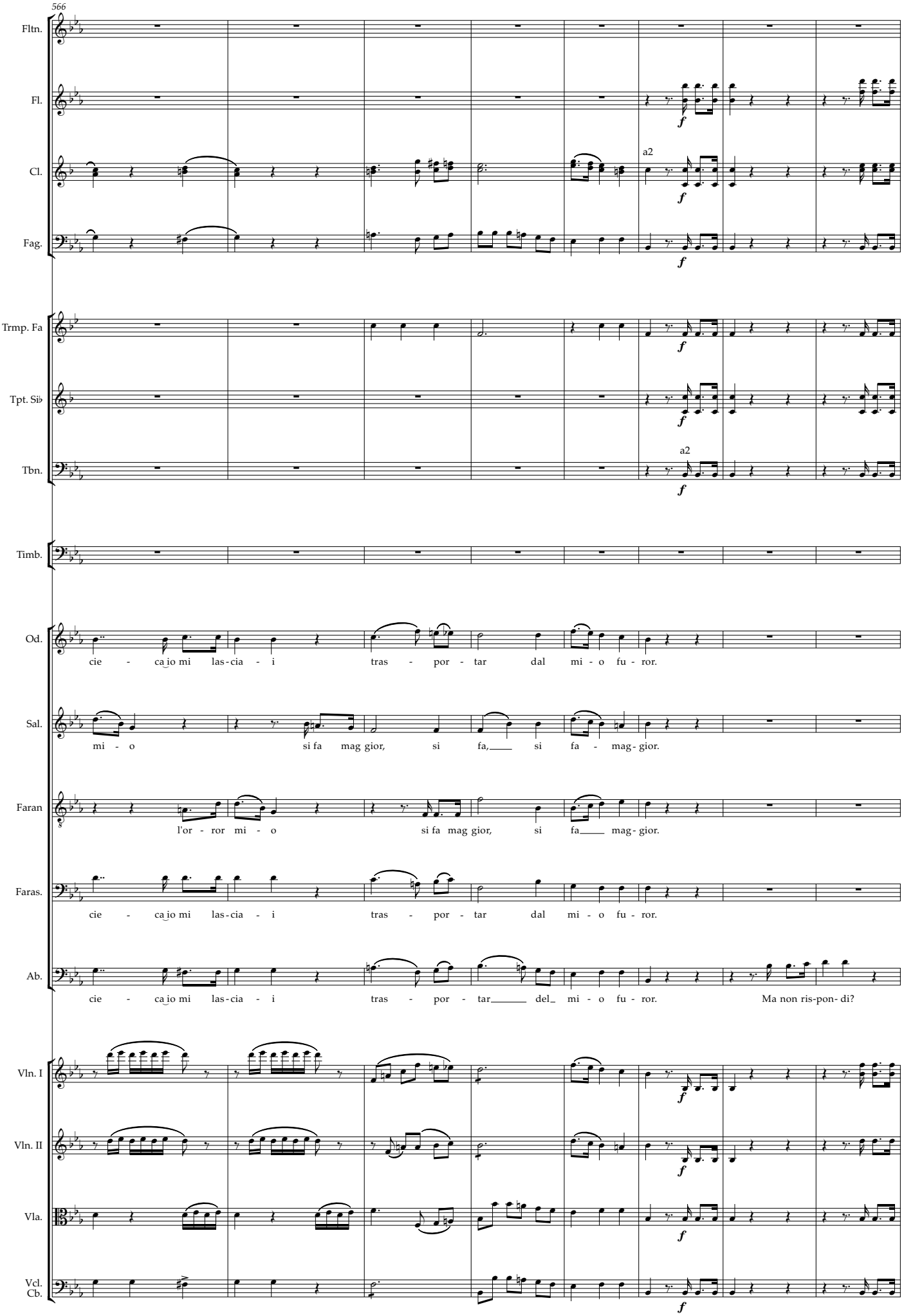

518
Fltn.
Fl.
a2
Cl.
Fag.
p dolce
f
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Che mai sen - to? in qua - le af-fan - no un in - gan- no... mi piom
Faras.
e suo spo-so io mo - ri - rò.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
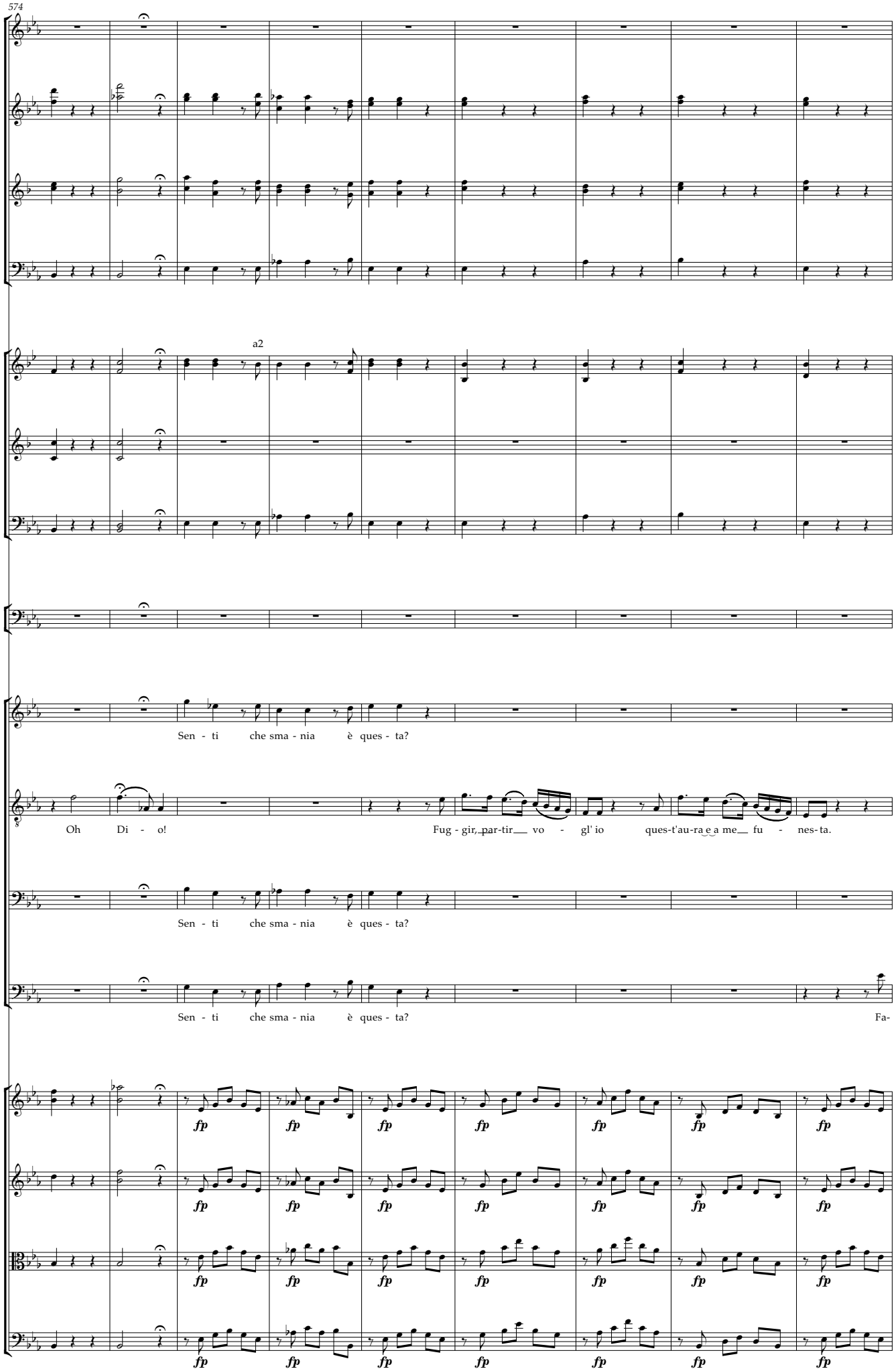

529
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
bò!
Ah!
per - do - na i
miei
tras - por - ti,
i
miei
Vln. I
dolce
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
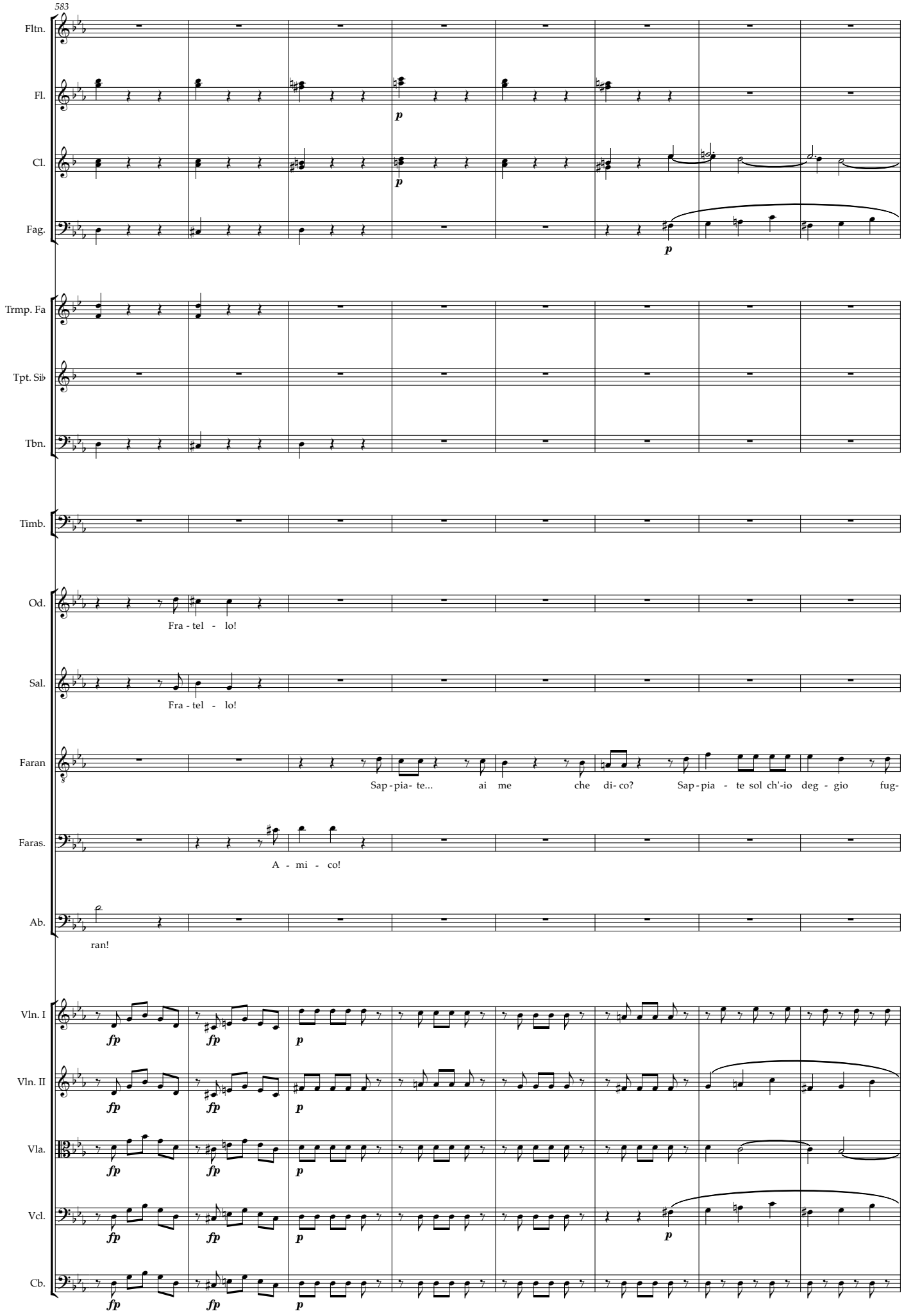

539
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
dolce
a2
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
tor - ti, a - mi - co, o - bli - a. L'a - mor tuo fe - li - ce_ si - a, io mai più nol tur - be - rò,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

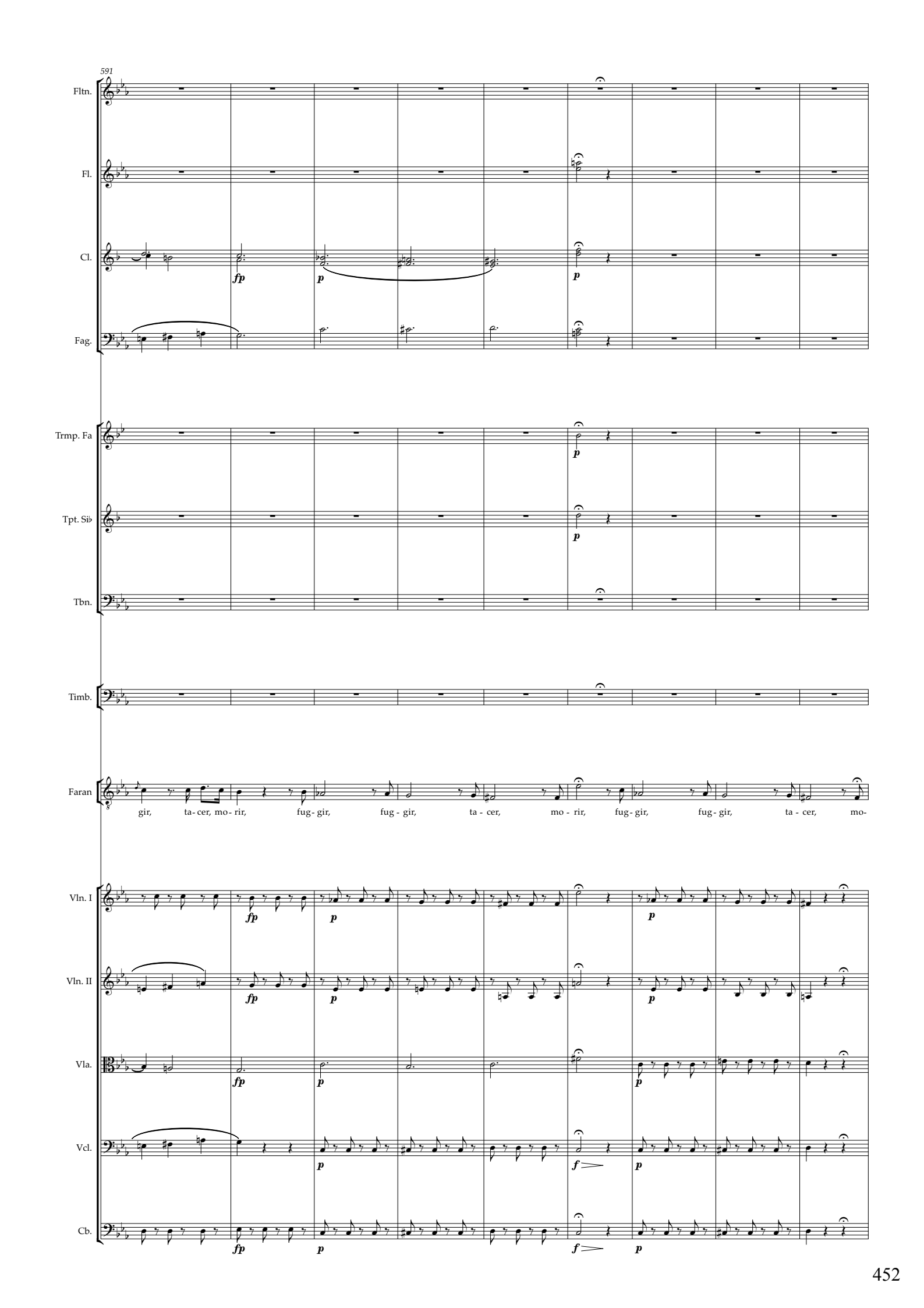

550
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Ah! con-ten - to!... e in-te-si il ve - ro?... Non m'a
Sal.
Ma qual gio - ia ed io che spe - ro?...
Faran
io mai più nol tur - be - rò. Ma qual gio - ia ed io che spe - ro?...
Faras.
Ah! con-ten - to!... e in-te-si il ve - ro?... Non l'a-
Ab.
Ah! con-ten - to!... e in-te-si il ve - ro?... Non l'a-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

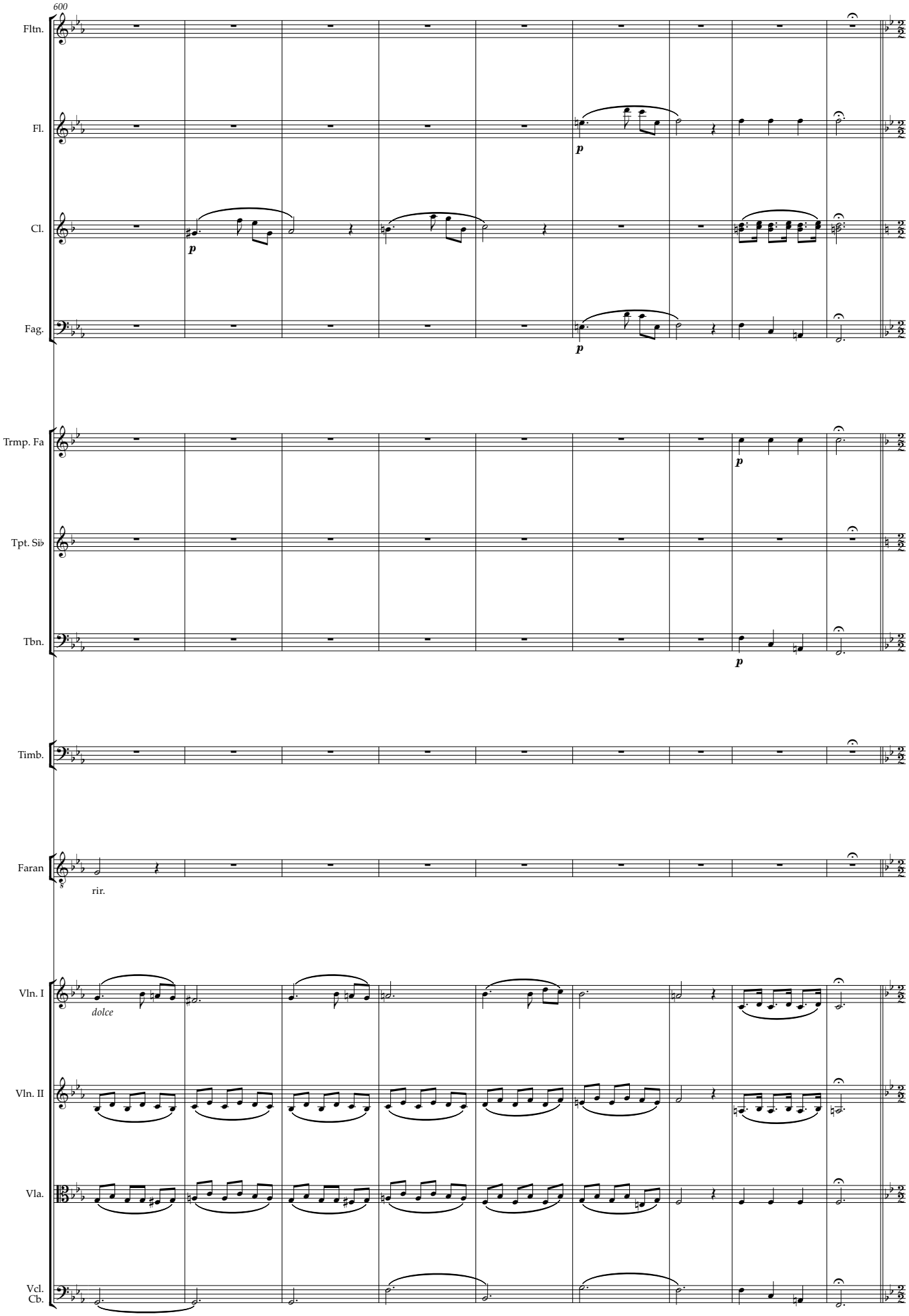

558
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
ma - va m'in gan - na - i, trop - po cie - ca io mi las - cia - i tras - por - tar dal mio fu - ror, trop - po
Sal.
Lu - sin - gar - ti, o cor, po - tra - i? Son più mi - se - ra, che ma - i l'or - ror
Faran
Lu - sin - gar - ti, o cor, po - tra - i? Son più mi - se - ro, che ma - i
Faras.
ma - va m'in gan - na - i, trop - po cie - co io mi las - cia - i tras - por - tar dal mio fu - ror, trop - po
Ab.
ma - va m'in gan - na - i, trop - po cie - co io mi las - cia - i tras - por - tar dal mio fu - ror, trop - po
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
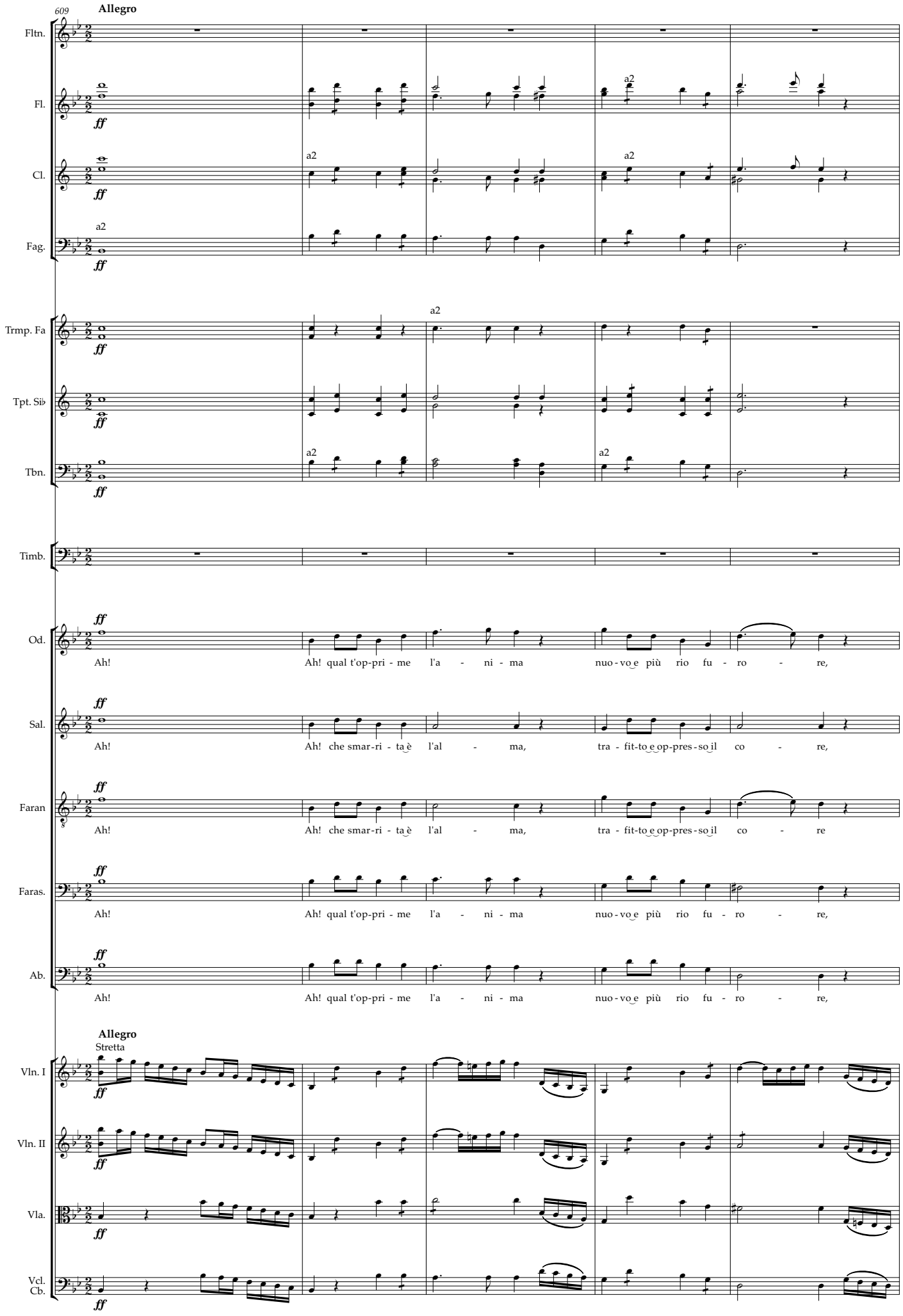

566
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
a2
f
cie - ca io mi las-cia - i tras - por - tar dal mi - o fu - ror.
mi - o si fa mag gior, si fa, si fa - mag - gior.
l'or - ror mi - o si fa mag gior, si fa mag - gior.
cie - ca io mi las-cia - i tras - por - tar dal mi - o fu - ror.
cie - ca io mi las-cia - i tras - por - tar del mi - o fu - ror. Ma non ris-pon- di?
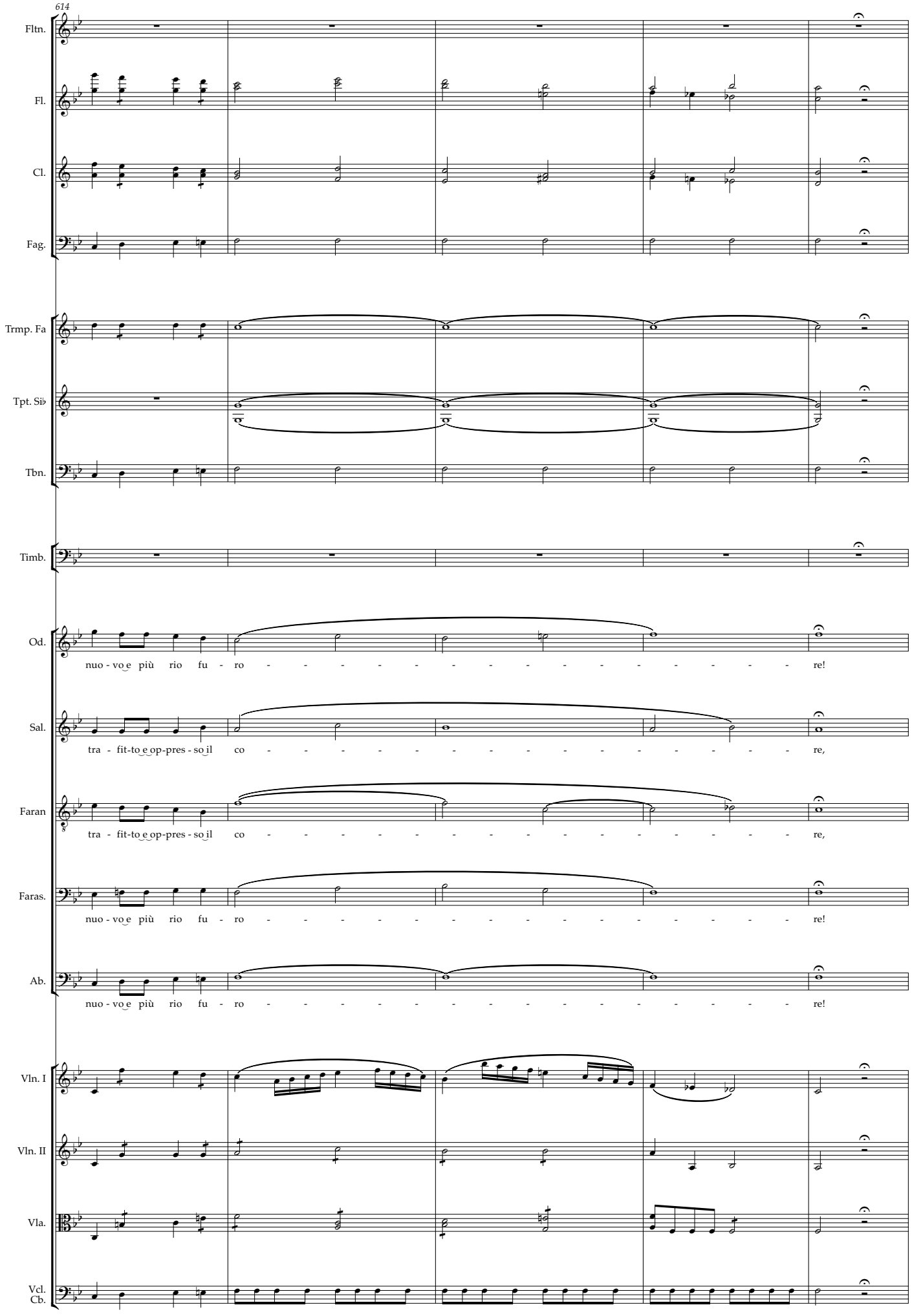

574
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
a2
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sen - ti che sma - nia è ques - ta?
Faran
Oh Di - o!
Fug - gir, par-tir vo - gl' io ques-t'au-ra e a me fu - nes-ta.
Faras.
Sen - ti che sma - nia è ques - ta?
Ab.
Sen - ti che sma - nia è ques - ta?
Fa-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
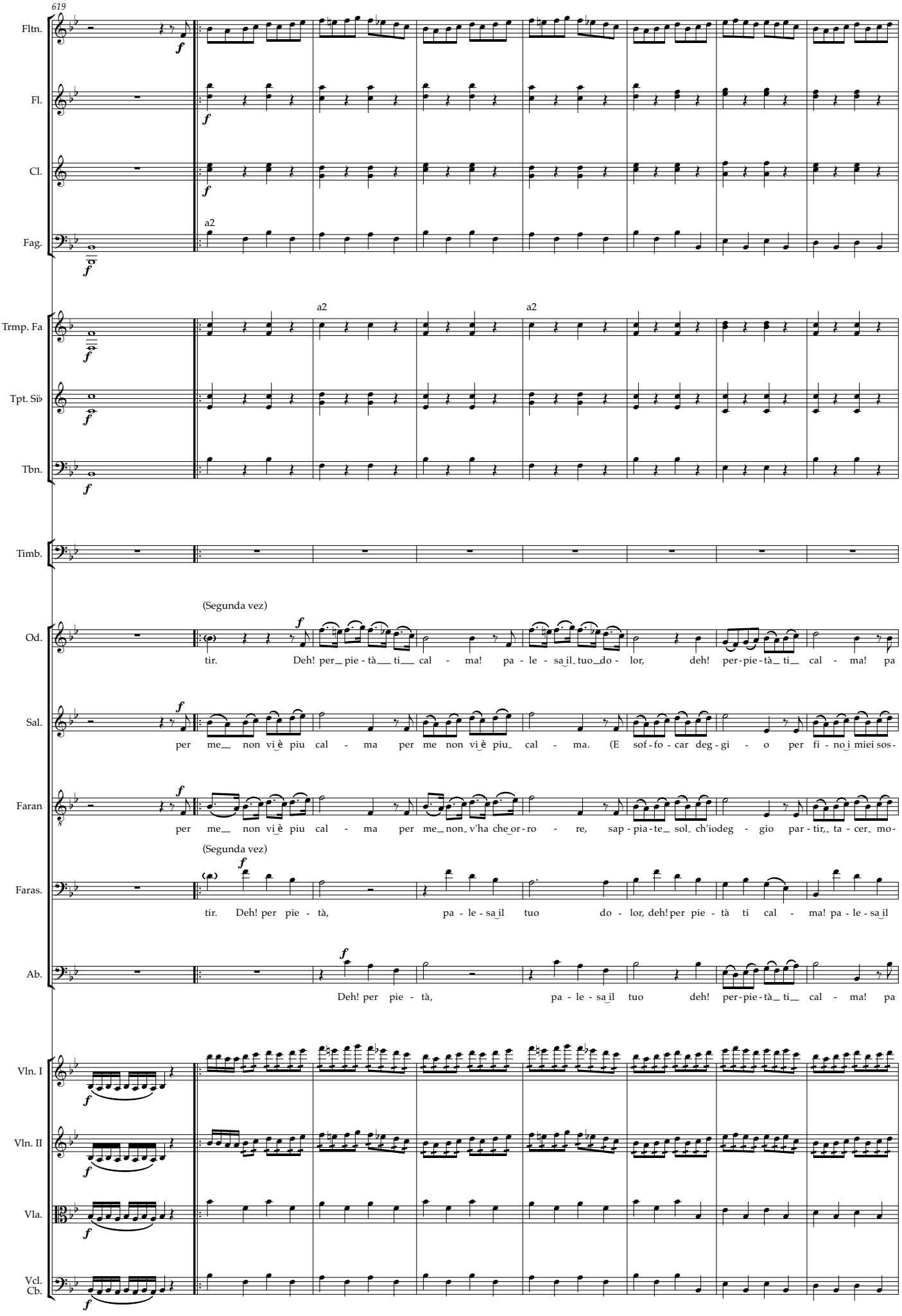

583
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Fra - tel - lo!
Sal.
Fra - tel - lo!
Faran
Sap - pia- te... ai me che di- co? Sap - pia - te sol ch'-io deg - gio fug-
Faras.
A - mi - co!
Ab.
ran!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
fp
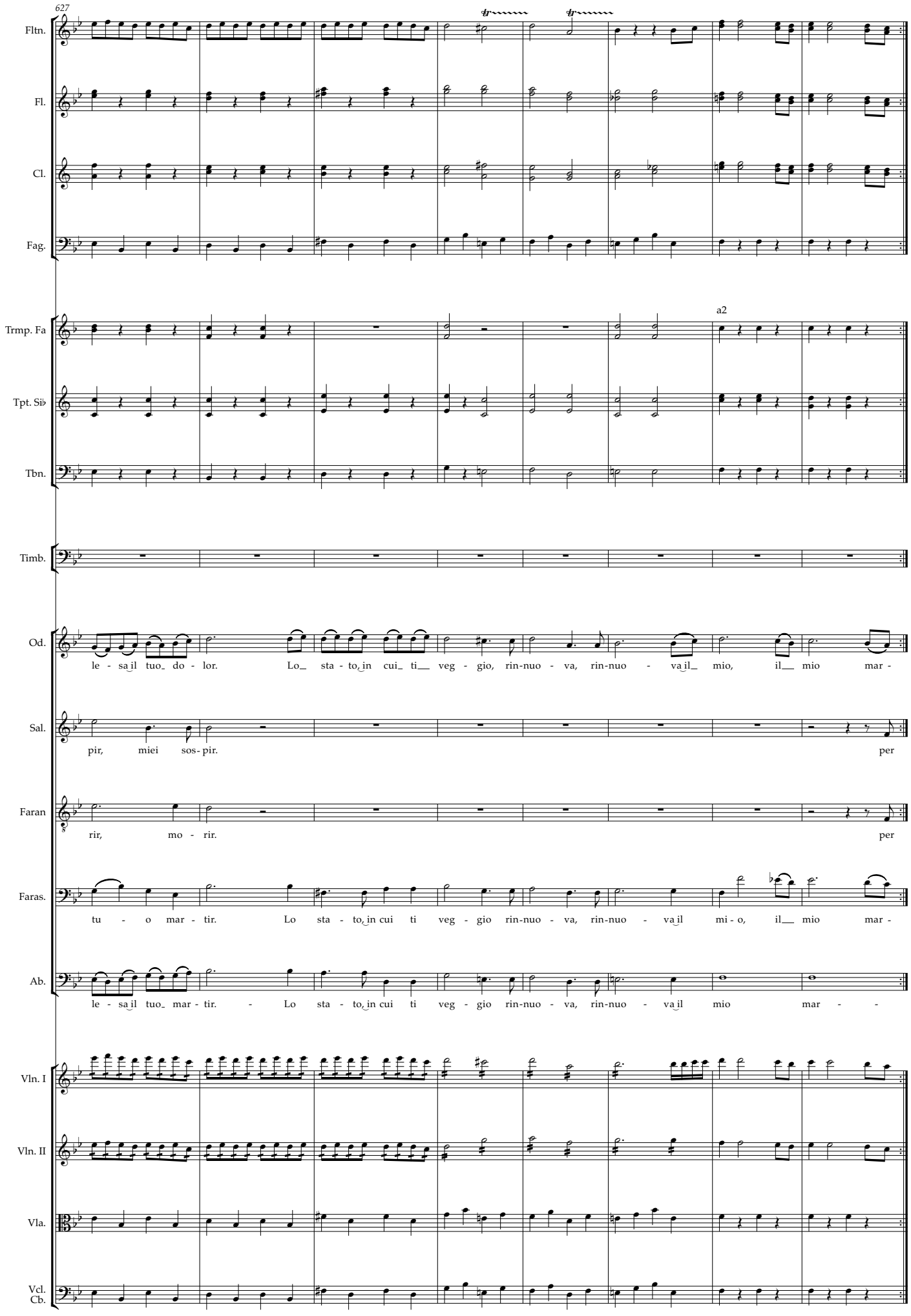

591
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
p
f
gir, ta- cer, mo- rir, fug- gir, fug - gir, ta - cer, mo - rir, fug- gir, fug- gir, ta - cer, mo-
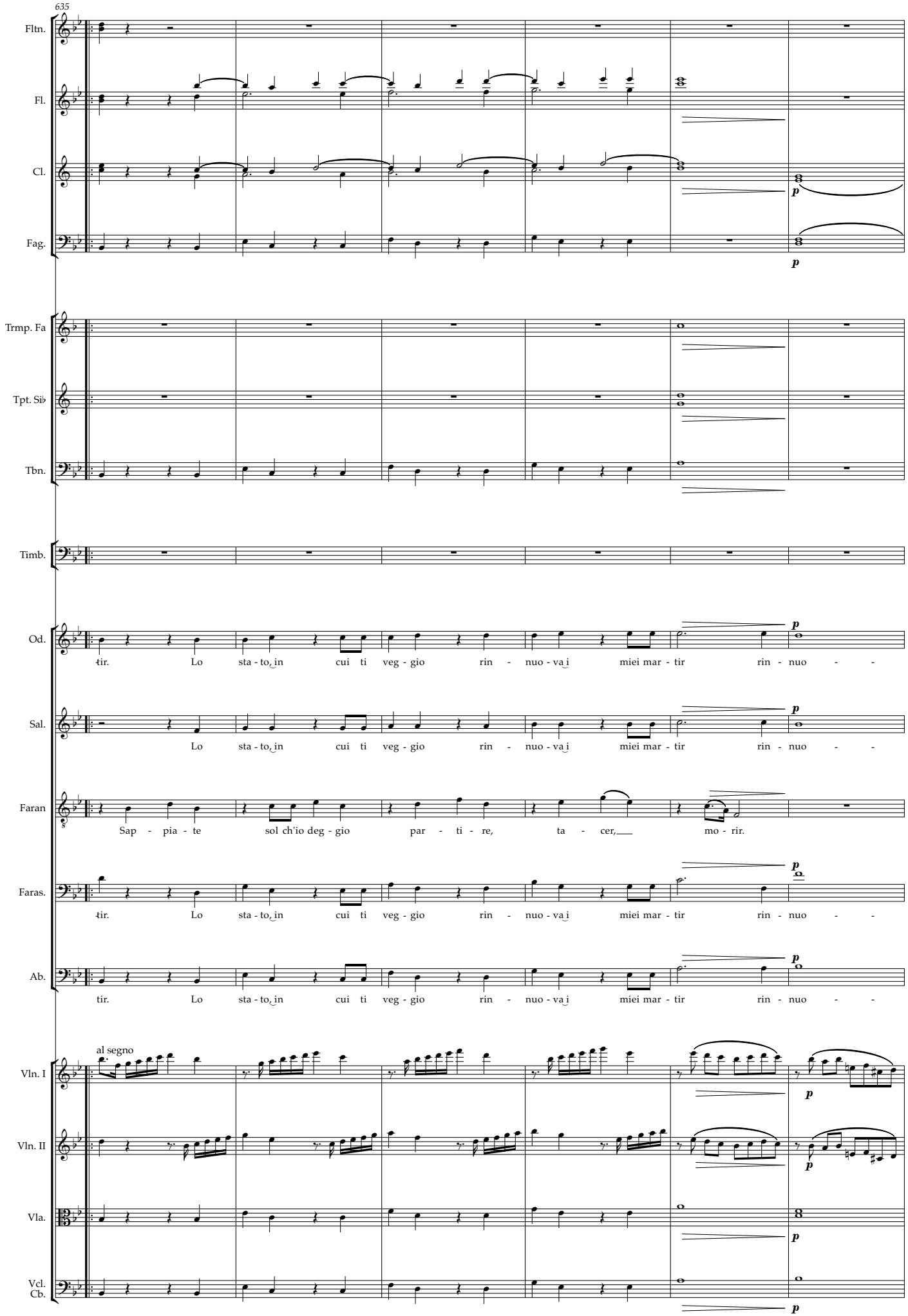

600
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
rir.
Vln. I
dolce
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
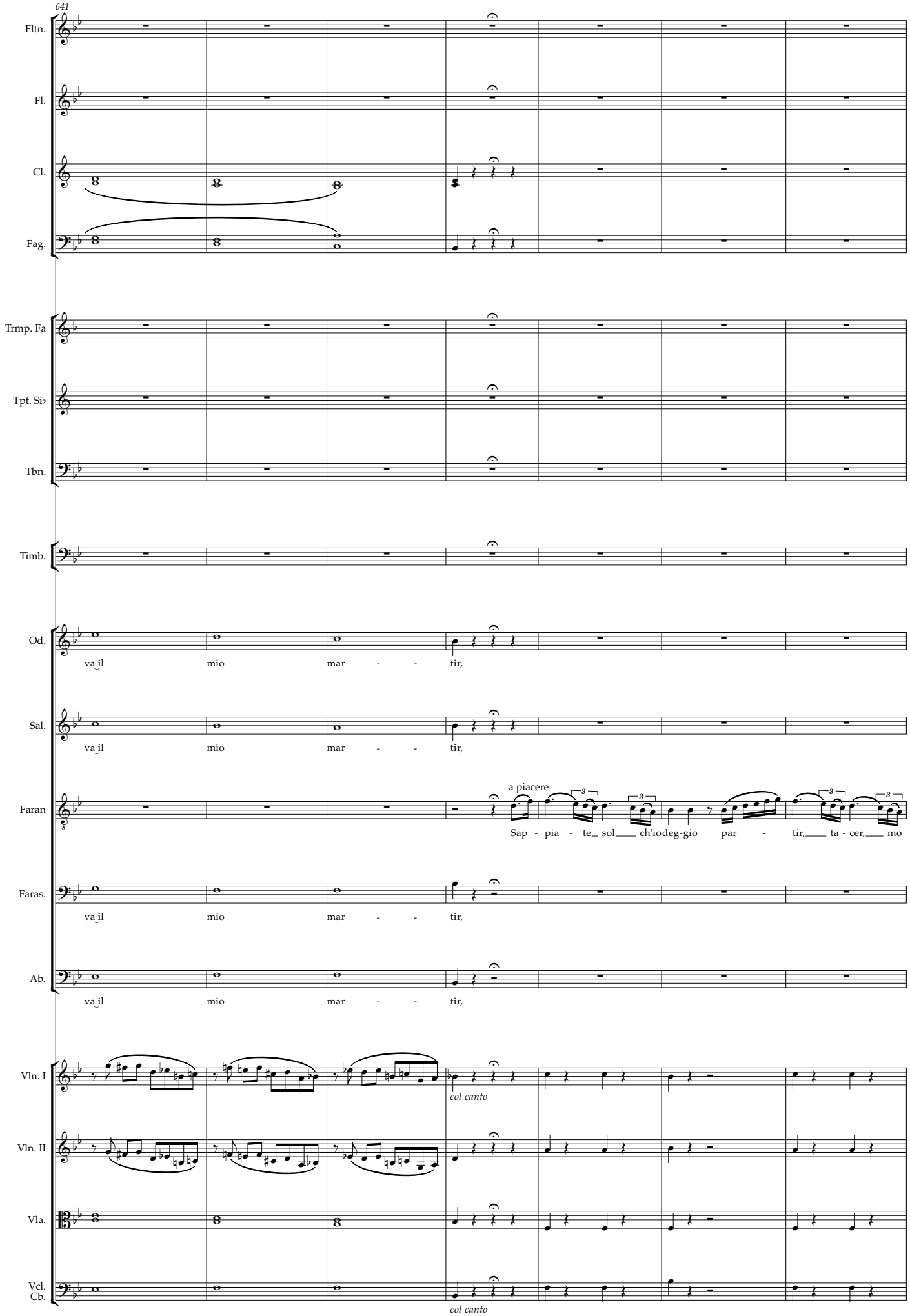

609
Allegro
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
a2
Ah! Ah! qual t'op-pri - me l'a - ni - ma nuo - vo e più rio fu - ro - re,
Ah! Ah! che smar-ri - ta è l'al - ma, tra - fit-to e op-pres-so il co - re,
Ah! Ah! che smar-ri - ta è l'al - ma, tra - fit-to e op-pres-so il co - re
Allegro
Stretta
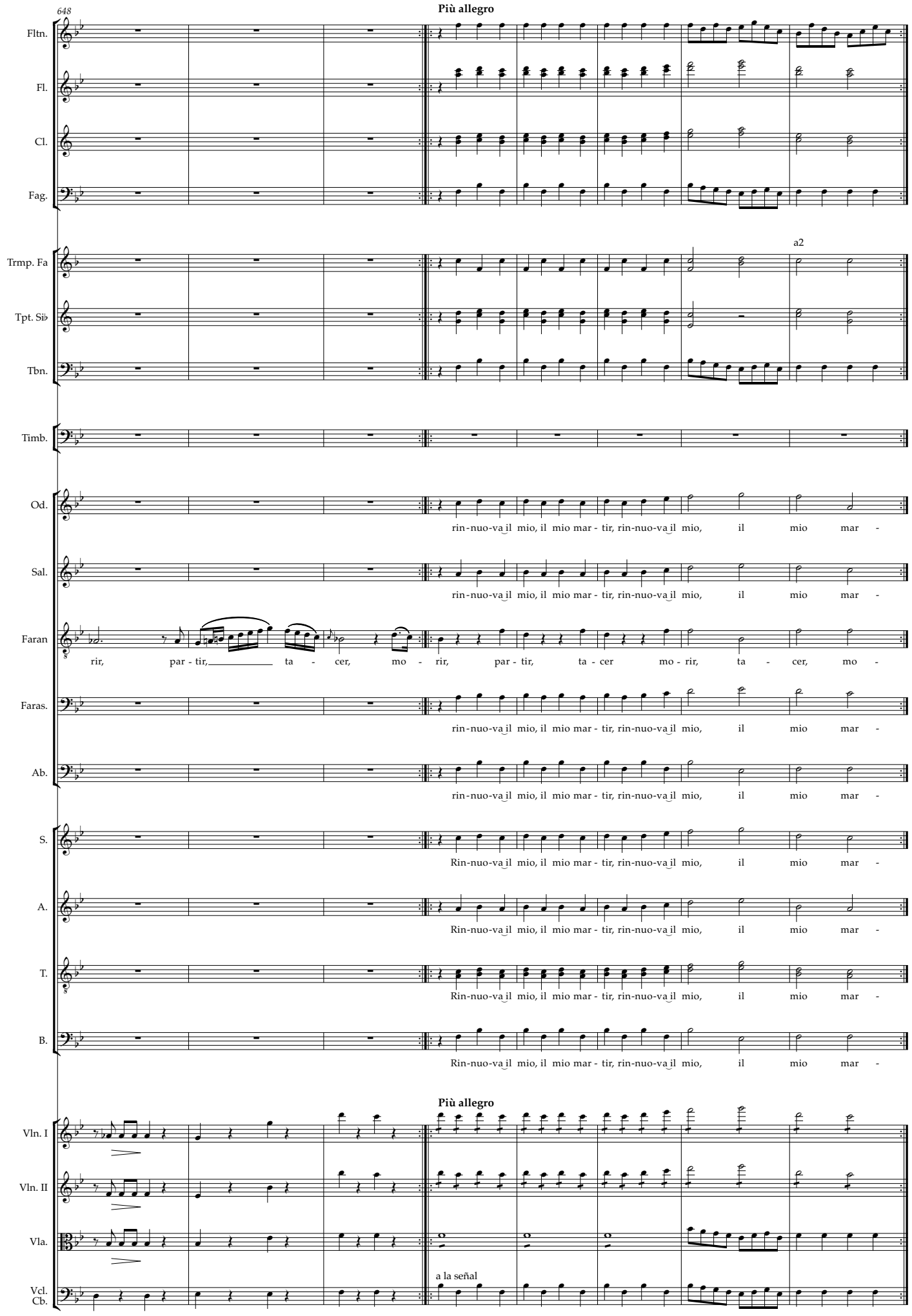

614
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
nuo - vo e più rio fu - ro - - - - - - - - - - - - - - - re!
Sal.
tra - fit-to e op-pres - so il co - - - - - - - - - - - - - - - re,
Faran
tra - fit-to e op-pres - so il co - - - - - - - - - - - - - - - re,
Faras.
nuo - vo e più rio fu - ro - - - - - - - - - - - - - - - re!
Ab.
nuo - vo e più rio fu - ro - - - - - - - - - - - - - - - re!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
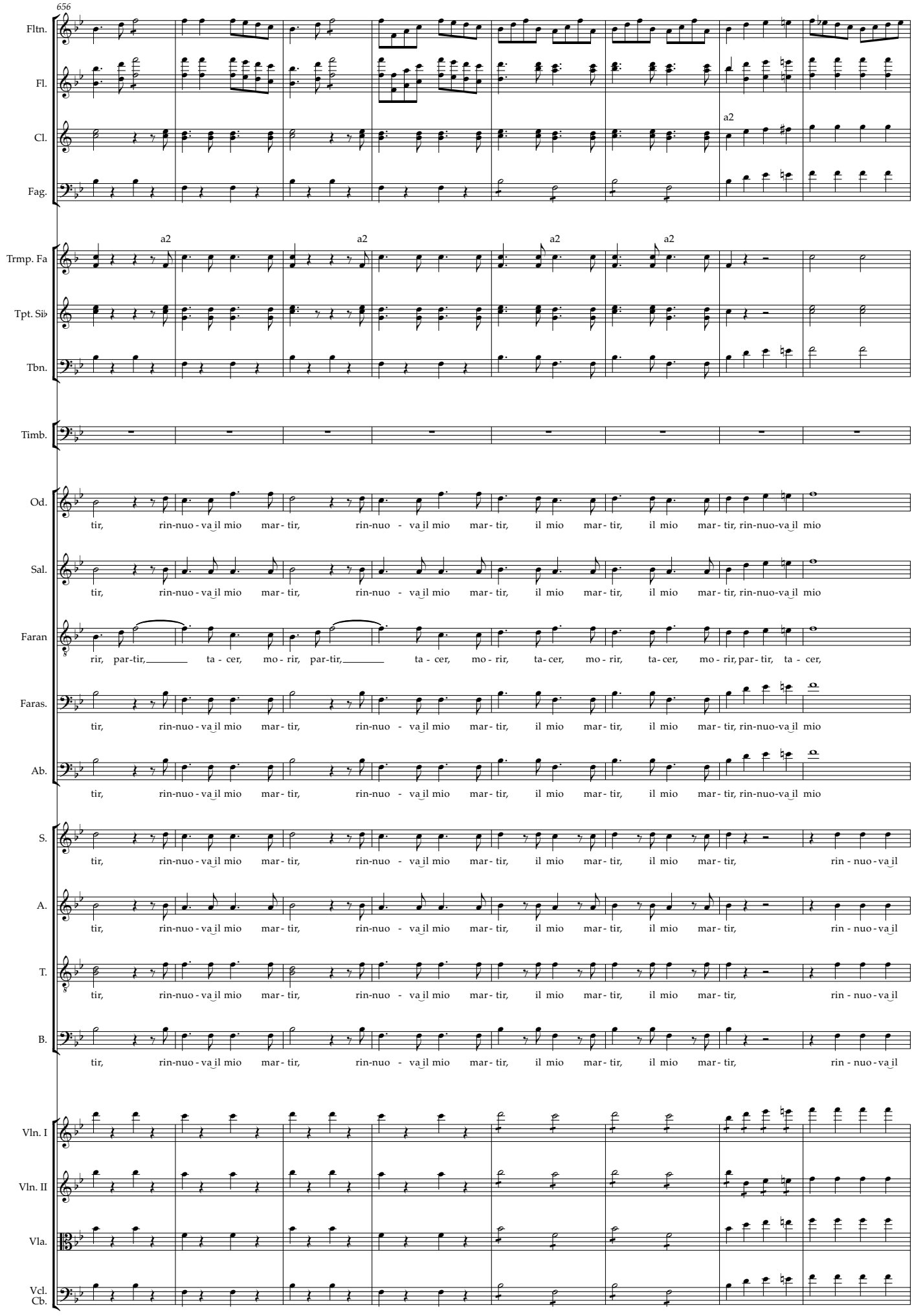

619
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
a2
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
(Segunda vez)
Od.
tir. Deh! per pie - tà ti cal - ma! pa - le - sa il tuo do - lor, deh! per-pie-tà ti cal - ma! pa
Sal.
per me non vi è piu cal - ma per me non vi è piu cal - ma. (E sof - fo - car deg - gi - o per fi - no i miei sos-
Faran
per me non vi è piu cal - ma per me non v'ha che or-ro - re, sap - pia - te sol ch'io deg - gio par - tir, ta - cer mo-
Faras.
tir. Deh! per pie - tà, pa - le - sa il tuo do - lor, deh! per pie - tà ti cal - ma! pa - le - sa il
Ab.
Deh! per pie - tà, pa - le - sa il tuo deh! per-pie-tà ti cal - ma! pa
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. Cb.
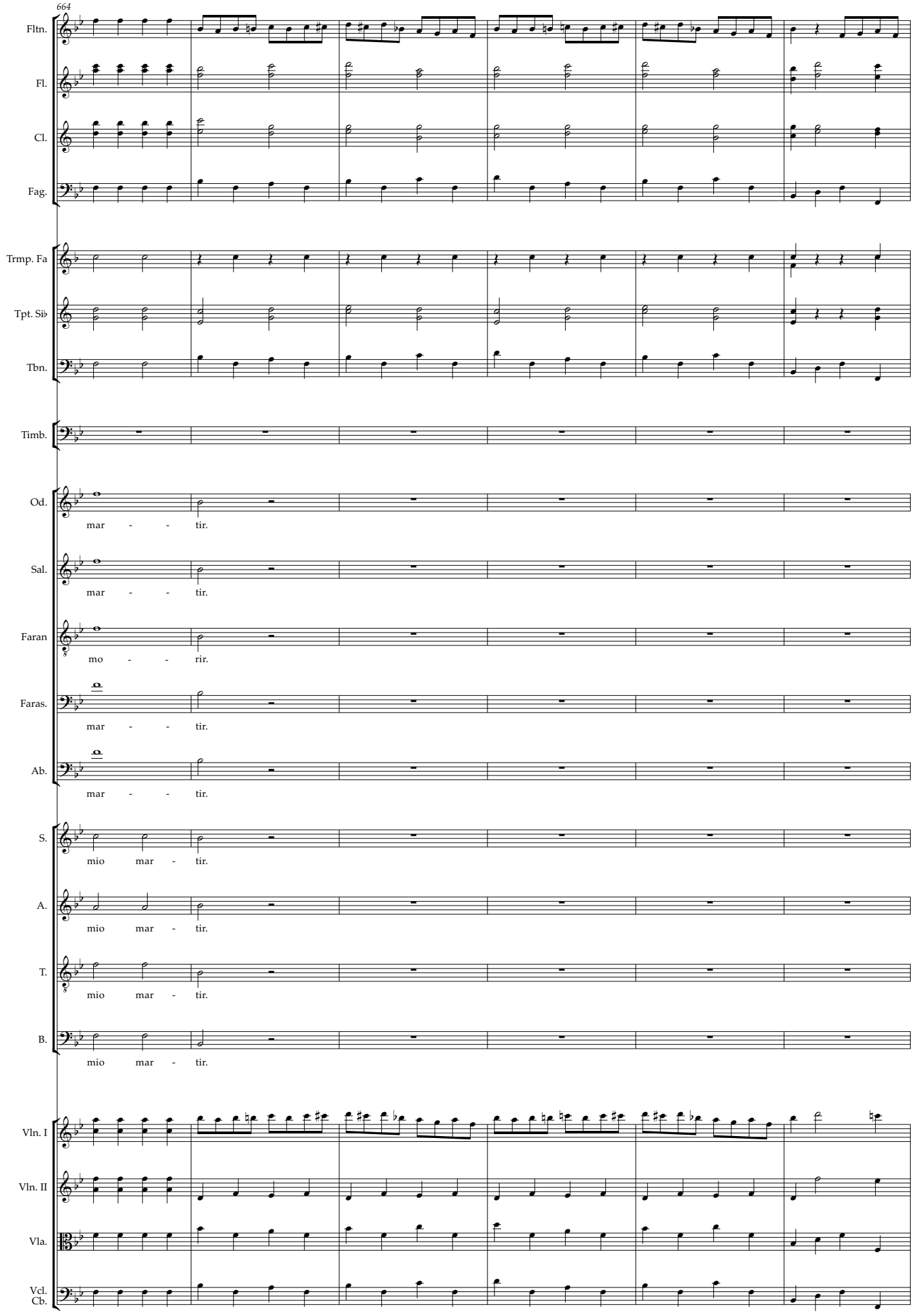

627
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
le - sa il tuo_ do - lor. Lo_ sta - to, in cui_ ti__ veg - gio, rin-nuo - va, rin-nuo - va il_ mio, il__ mio mar -
Sal.
pir, miei sos- pir. per
Faran
rir, mo - rir. per
Faras.
tu - o mar - tir. Lo sta - to, in cui ti veg - gio rin-nuo - va, rin-nuo - va il mi - o, il__ mio mar -
Ab.
le - sa il tuo_ mar - tir. - Lo sta - to, in cui ti veg - gio rin-nuo - va, rin-nuo - va il mio mar - -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
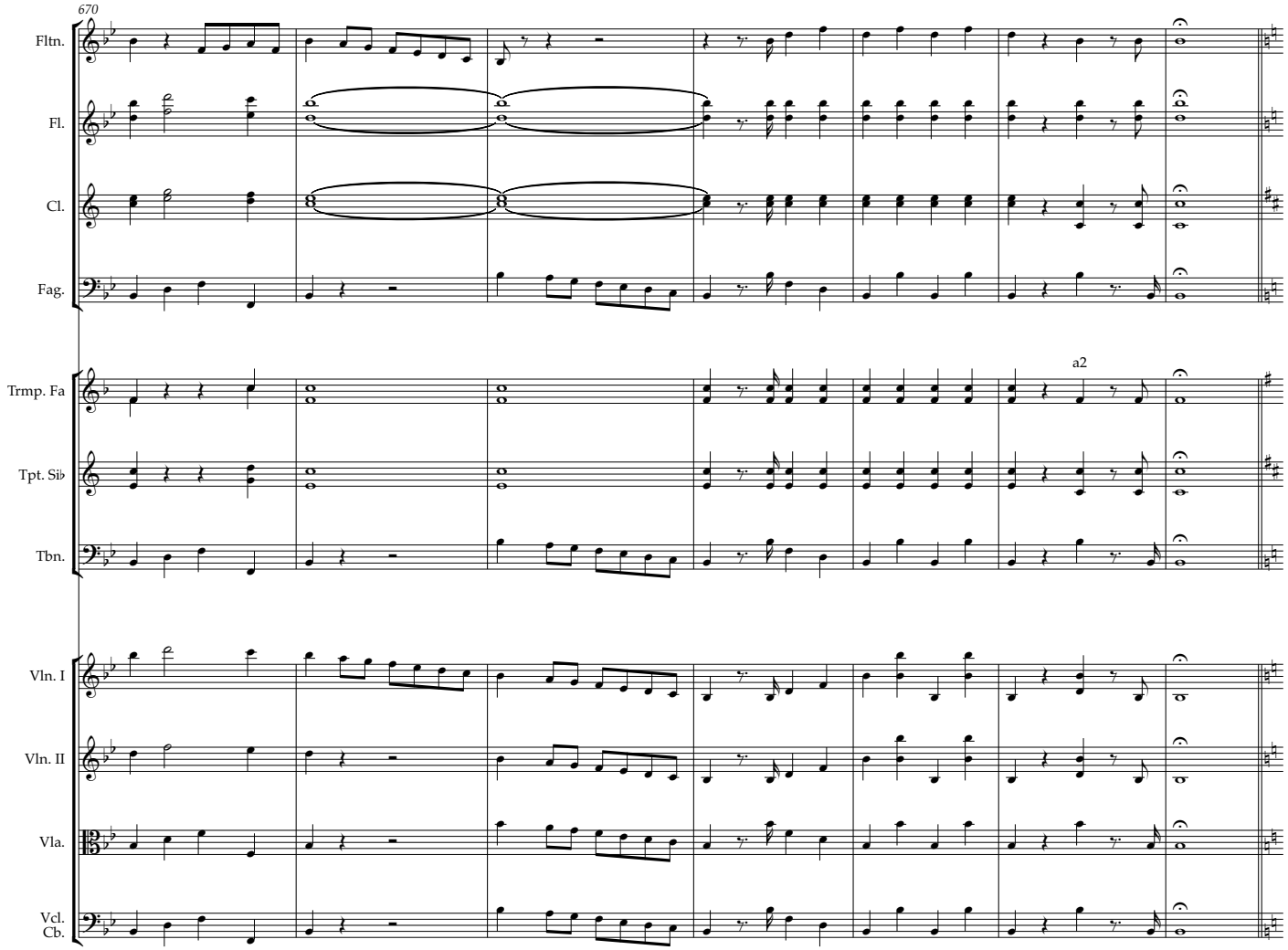

635
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
al segno
tir. Lo sta - to in cui ti veg - gio rin - nuo - va i miei mar - tir rin - nuo - -
Lo sta - to in cui ti veg - gio rin - nuo - va i miei mar - tir rin - nuo - -
Sap - pia - te sol ch'io deg - gio par - ti - re, ta - cer, mo - rir.
tir. Lo sta - to in cui ti veg - gio rin - nuo - va i miei mar - tir rin - nuo - -
tir. Lo sta - to in cui ti veg - gio rin - nuo - va i miei mar - tir rin - nuo - -
p


641
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
va il mio mar - - tir,
Sal.
va il mio mar - - tir,
Faran
a piacere
Sap - pia - te sol ch'io deg-gio par - tir, ta - cer, mo
Faras.
va il mio mar - - tir,
Ab.
va il mio mar - - tir,
Vln. I
col canto
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
col canto

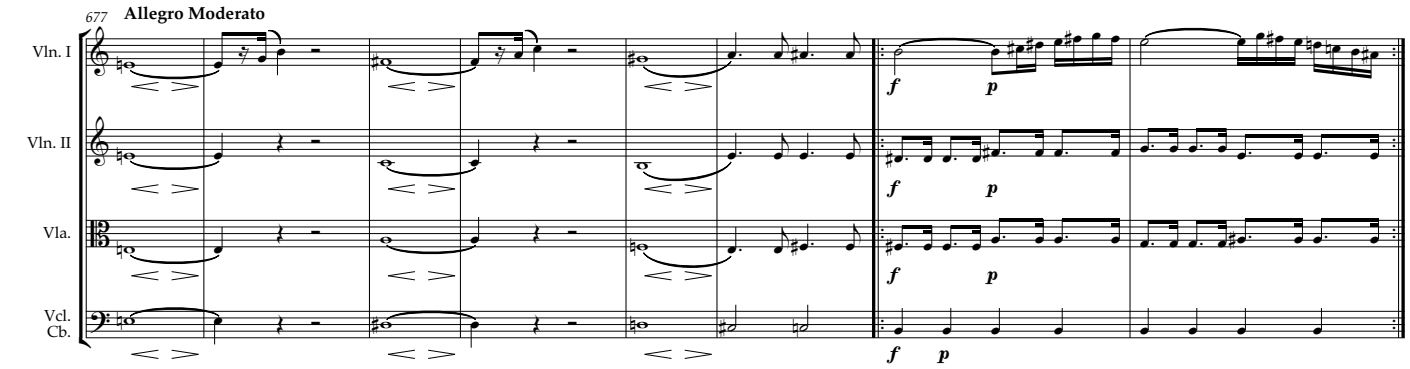

648
Più allegro
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
rin-nuo-va il mio, il mio mar - tir, rin-nuo-va il mio, il mio mar -
Sal.
rin-nuo-va il mio, il mio mar - tir, rin-nuo-va il mio, il mio mar -
Faran
rir, par - tir, ta - cer, mo - rir, par - tir, ta - cer mo - rir, ta - cer, mo -
Faras.
rin-nuo-va il mio, il mio mar - tir, rin-nuo-va il mio, il mio mar -
Ab.
rin-nuo-va il mio, il mio mar - tir, rin-nuo-va il mio, il mio mar -
S.
Rin-nuo-va il mio, il mio mar - tir, rin-nuo-va il mio, il mio mar -
A.
Rin-nuo-va il mio, il mio mar - tir, rin-nuo-va il mio, il mio mar -
T.
Rin-nuo-va il mio, il mio mar - tir, rin-nuo-va il mio, il mio mar -
B.
Rin-nuo-va il mio, il mio mar - tir, rin-nuo-va il mio, il mio mar -
Più allegro
Vln. I
Vln. II
Vla.
a la señal
Vcl.
Cb.
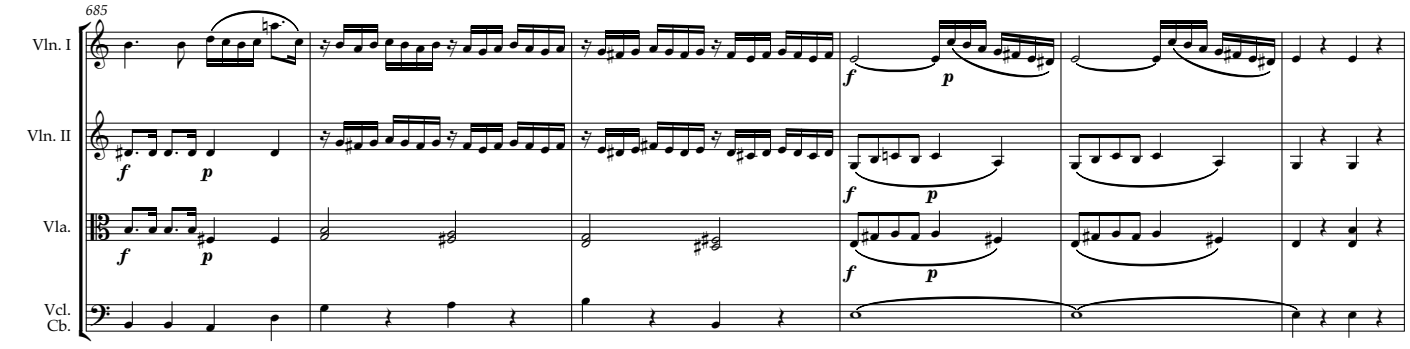

656
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
tir, rin-nuo - va il mio mar - tir, rin-nuo - va il mio mar - tir, il mio mar - tir, il mio mar - tir, rin-nuo-va il mio
rir, par-tir, ta - cer, mo - rir, par-tir, ta - cer, mo - rir, ta-cer, mo - rir, ta-cer, mo - rir, par-tir, ta - cer,
rin - nuo - va il
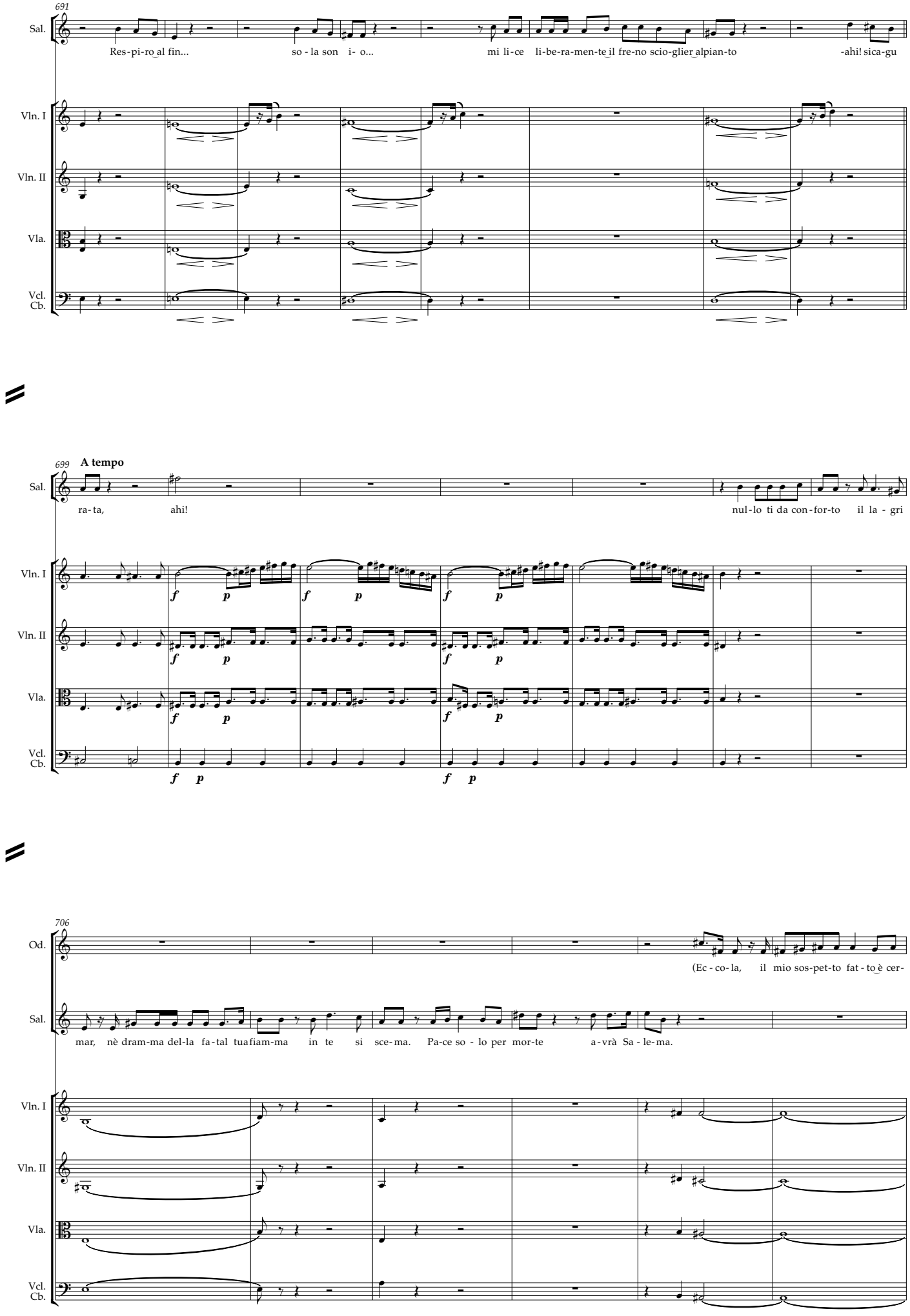

664
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
mar - - tir.
Sal.
mar - - tir.
Faran
mo - - rir.
Faras.
mar - - tir.
Ab.
mar - - tir.
S.
mio mar - tir.
A.
mio mar - tir.
T.
mio mar - tir.
B.
mio mar - tir.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
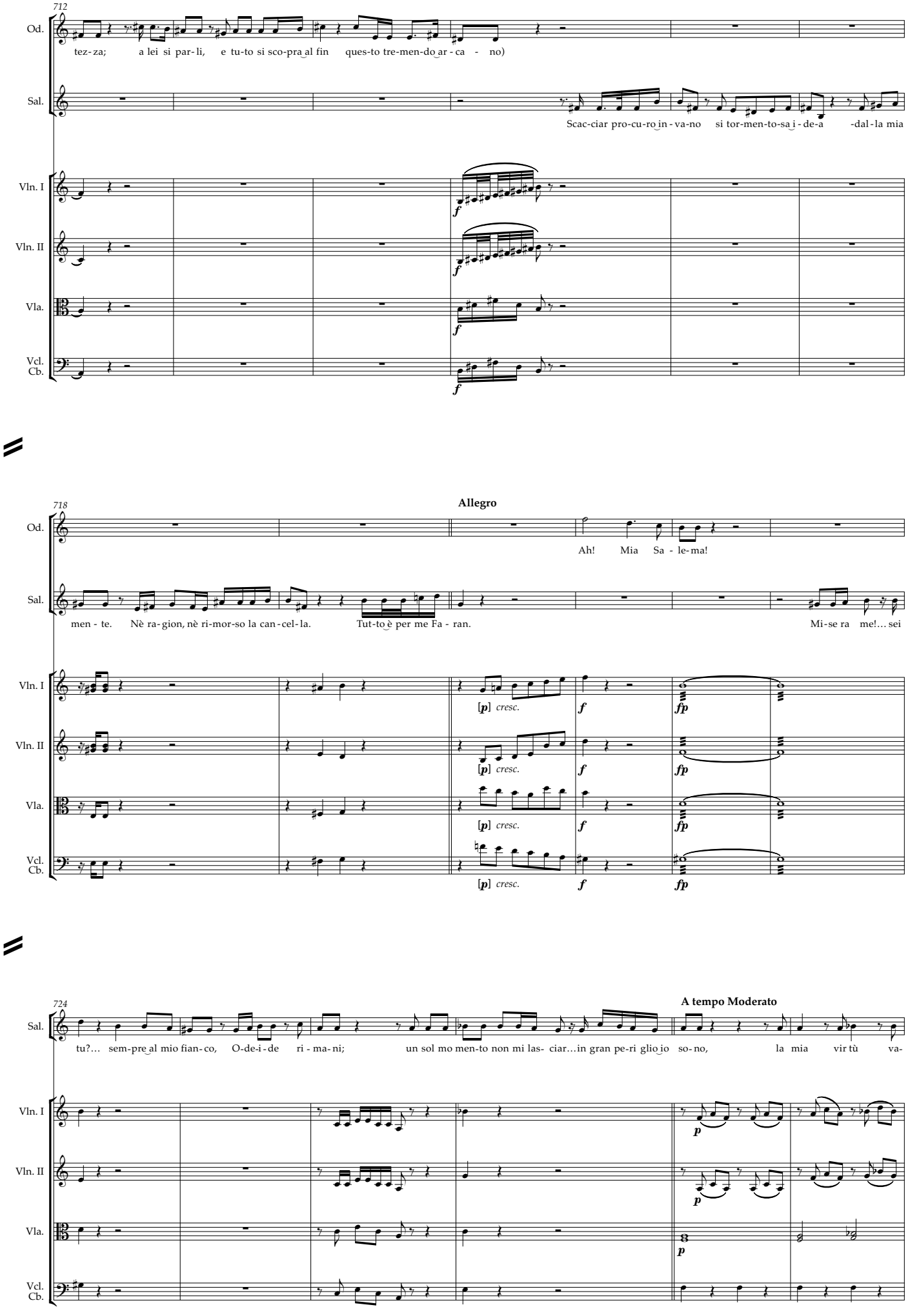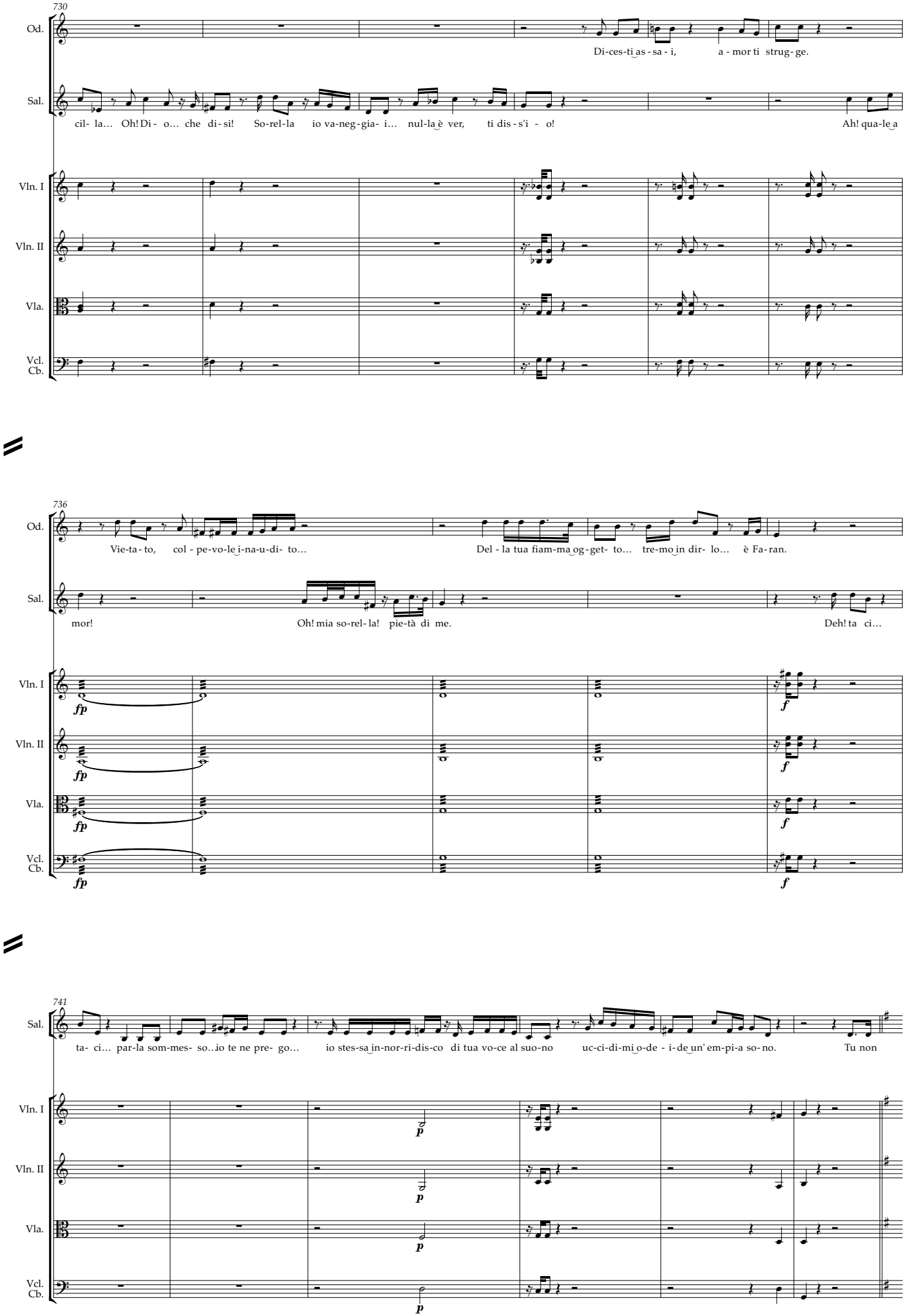


Recitº Scena VI
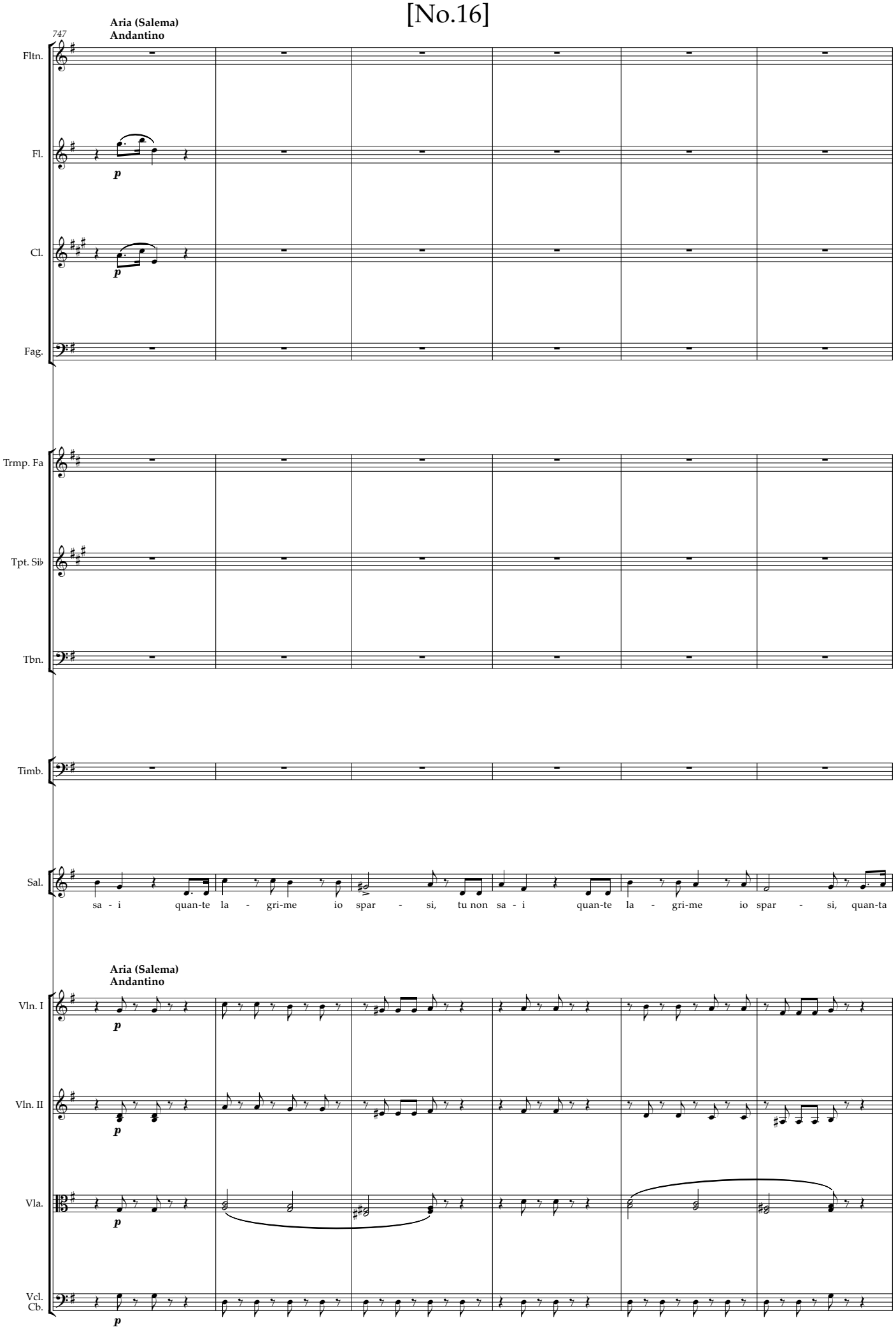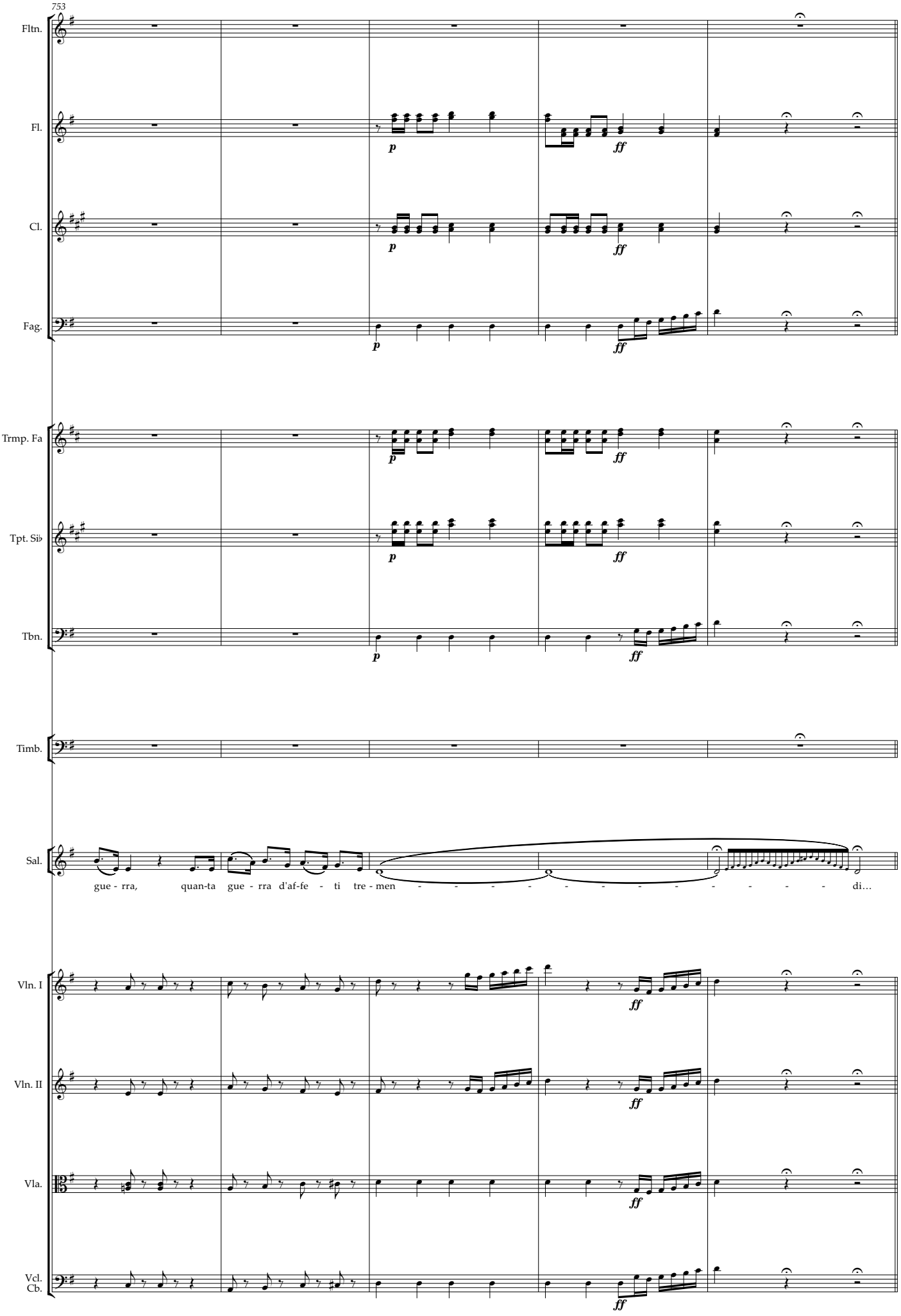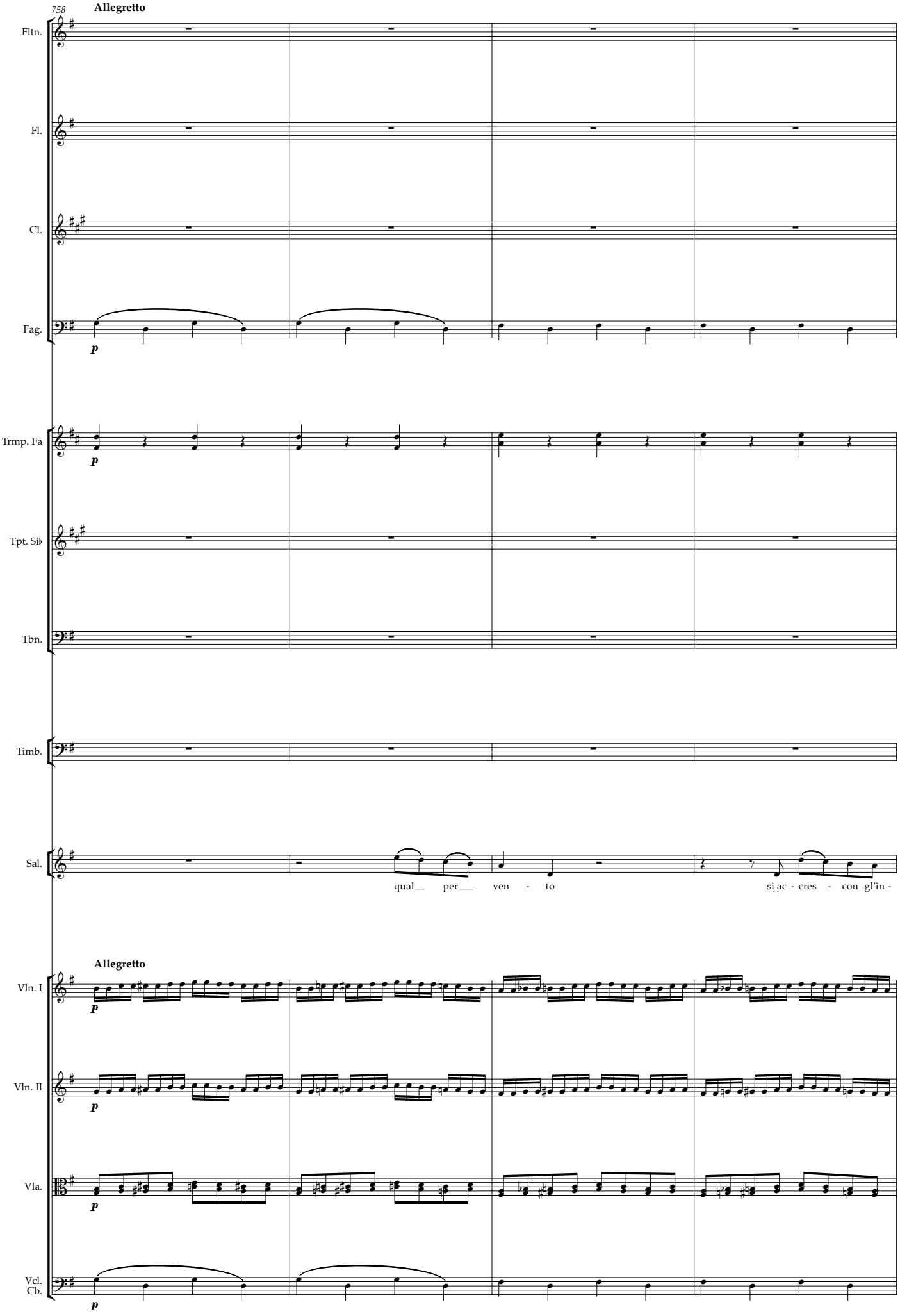





691
Sal.
Res-pi-ro al fin...
so - la son i- o...
mi li-ce li-be-ra-men-te il fre-no scio-glier al pian-to
-ahi! sica-gu
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
699
A tempo
ra-ta,
ahi!
nul-lo ti da con-for-to il la - gri
706
Od.
(Ec - co - la, il mio sos-pet-to fat - to è cer-
mar, nè dram-ma del-la fa-tal tua fiam-ma in te si sce-ma. Pa-ce so - lo per mor-te a-vrà Sa - le-ma.
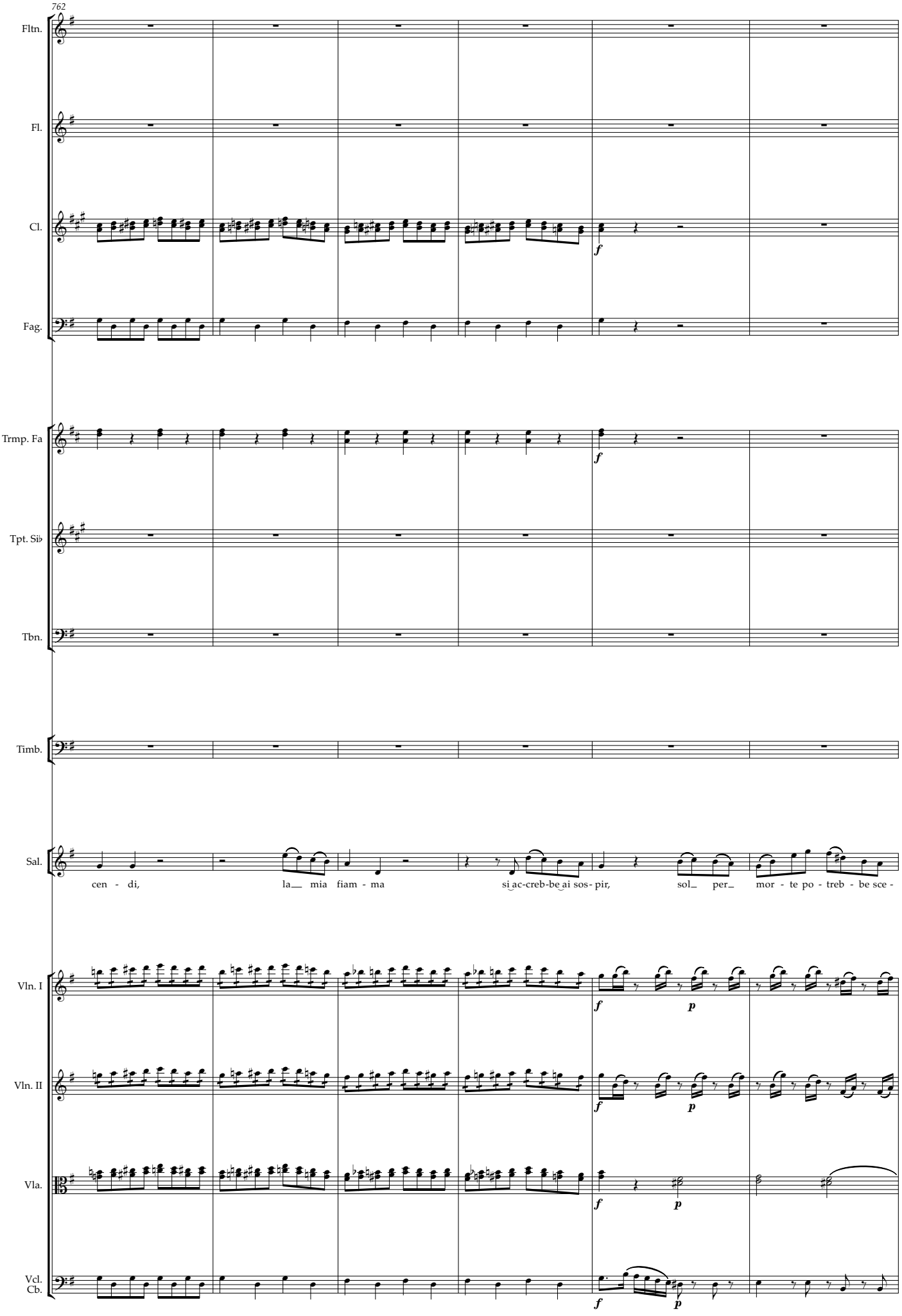

712
Od.
tez- za; a lei si par- li, e tu-to si sco-pra al fin ques-to tre-men-do ar - ca - no)
Sal.
Scac-ciar pro-cu-ro in - va-no si tor-men-to-sa i - de-a -dal - la mia
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
718
Allegro
Ah! Mia Sa - le-ma!
men - te. Nè ra-gion, nè ri-mor-so la can-cel-la. Tut-to è per me Fa - ran. Mi-se ra me!... sei
[p] cresc.
724
A tempo Moderato
tu?... sem-pre al mio fian-co, O-de-i - de ri - ma-ni; un sol mo men-to non mi las- ciar...in gran pe-ri glio io so-no, la mia vir tù va-
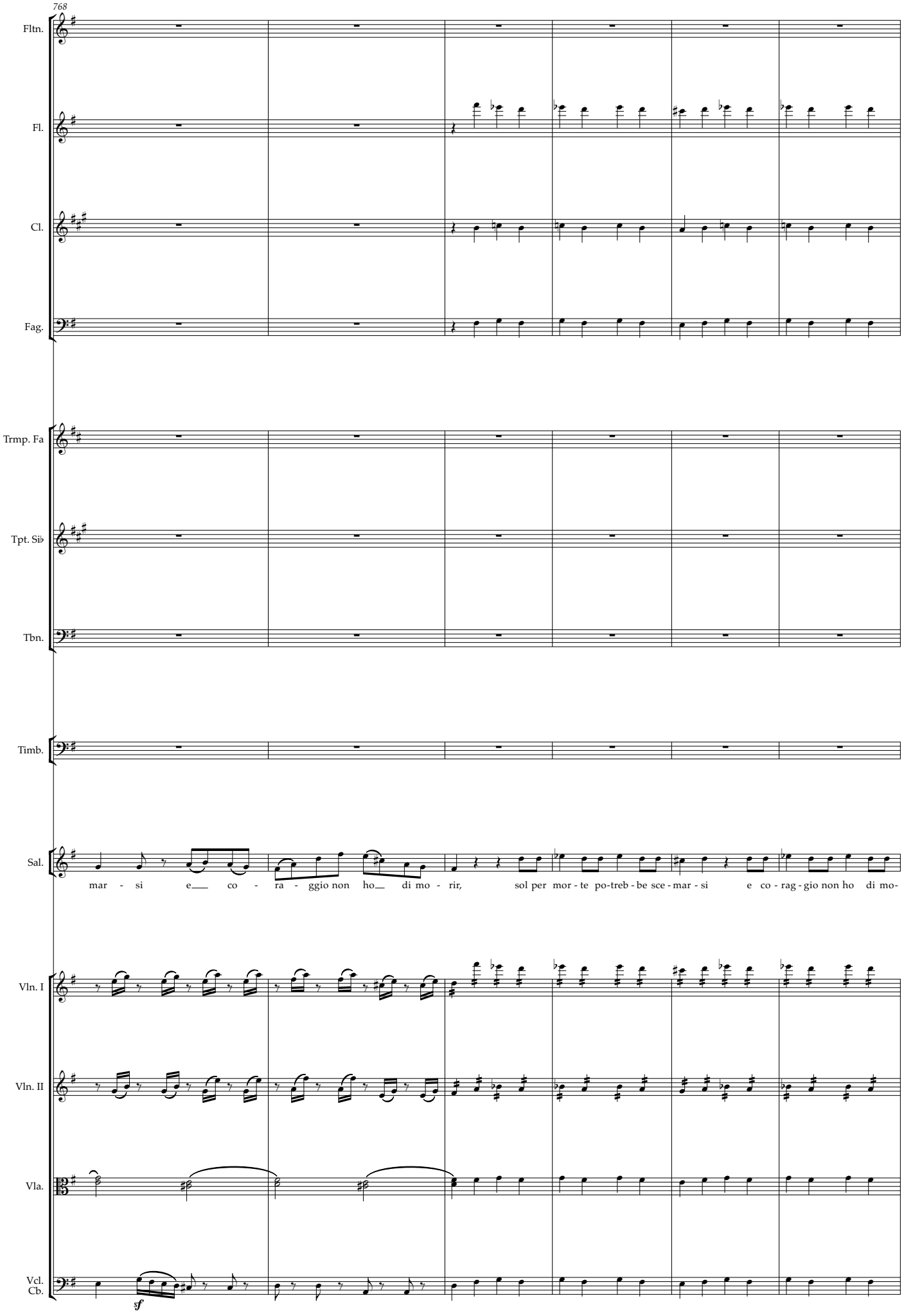

730
Od.
Di-ces-ti as-sa-i, a-mor ti strug-ge.
Sal.
cil- la… Oh! Di- o… che di-si! So-rel-la io va-neg-gia- i… nul-la è ver, ti dis-s'i - o! Ah! qua-le a
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
736
Od.
Vie-ta-to, col - pe-vo-le i-na-u-di- to… Del - la tua fiam-ma og-get- to… tre-mo in dir- lo… è Fa-ran.
Sal.
mor! Oh! mia so-rel- la! pie-tà di me. Deh! ta ci…
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
f
741
Sal.
ta- ci… par-la som-mes- so…io te ne pre- go… io stes-sa in-nor-ri-dis-co di tua vo-ce al suo-no uc-ci-di-mi o-de - i-de un' em-pi-a so-no. Tu non
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
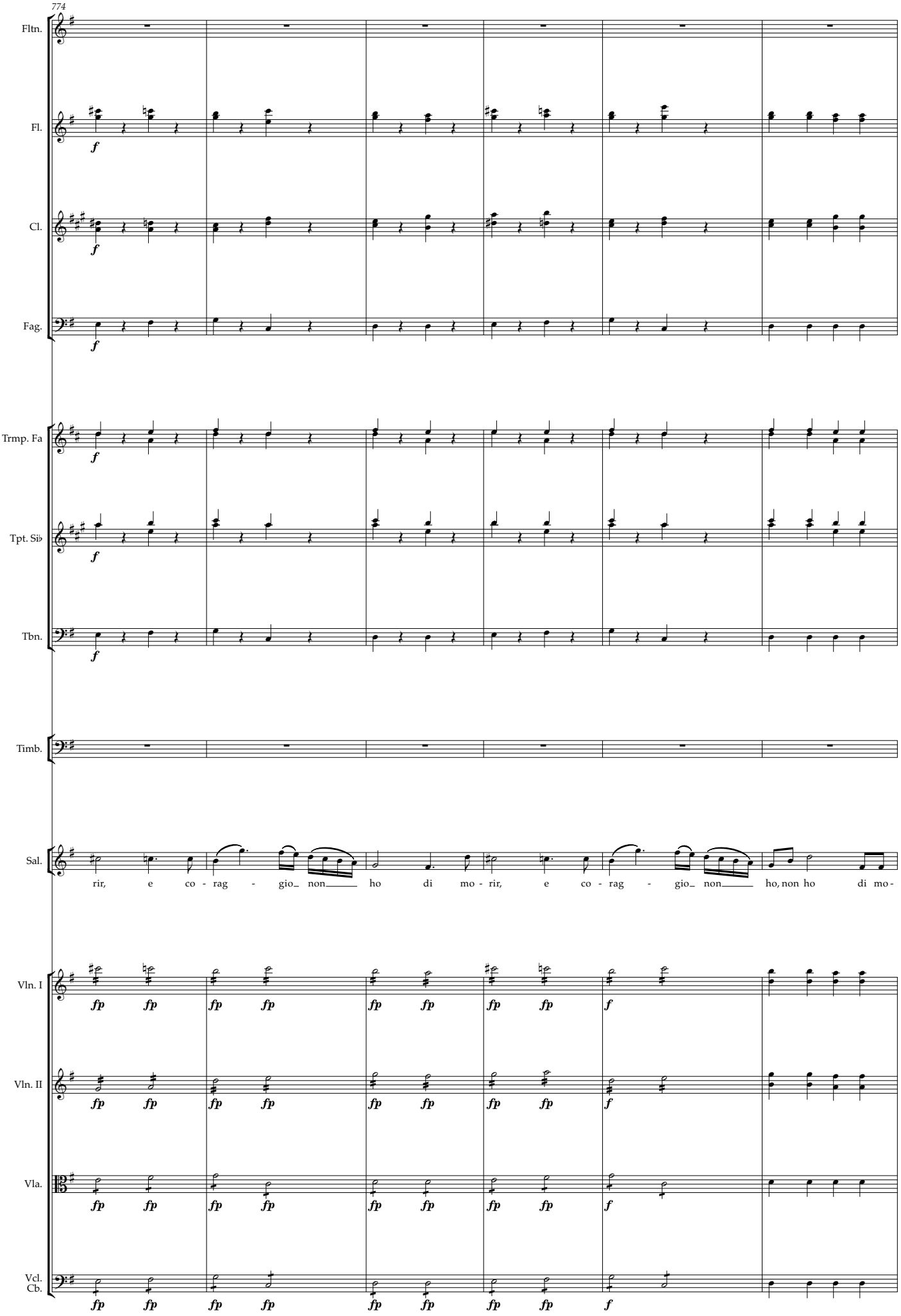

747
Aria (Salema)
Andantino
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
sa - i quan-te la - gri-me io spar - si, tu non sa - i quan-te la - gri-me io spar - si, quan-ta
Aria (Salema)
Andantino
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
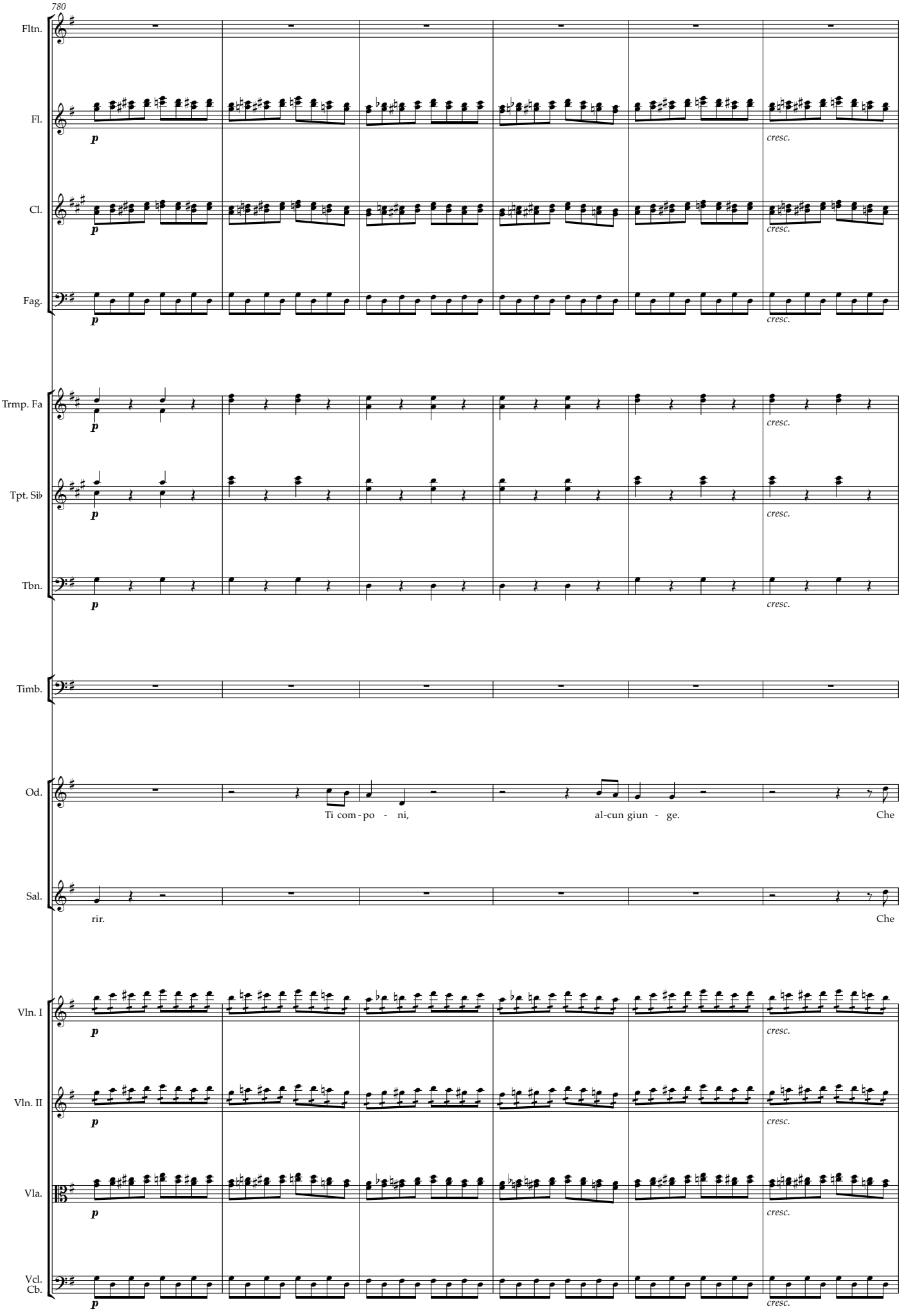

753
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
gue - rra, quan-ta gue - rra d'af-fe - ti tre - men - - - - - - - - - - - - di...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
ff


758
Allegretto
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
p
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
qual per ven - to
si ac - cres - con gl'in -
Allegretto
Vln. I
p
Vln. II
p
Vla.
p
Vcl.
Cb.
p
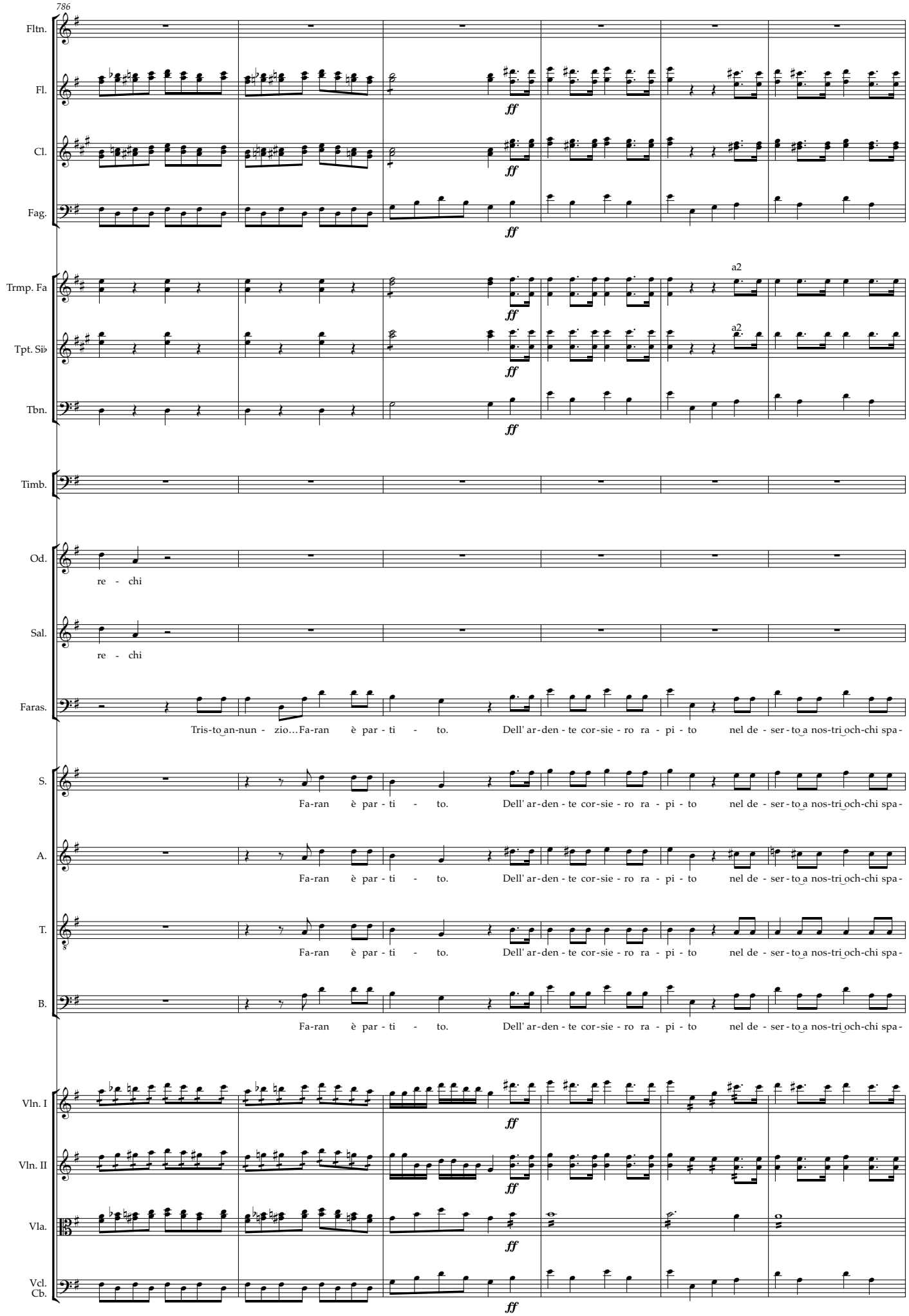

762
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
cen - di, la__ mia fiam - ma si ac-creb-be ai sos- pir, sol_ per_ mor - te po - treb - be sce -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
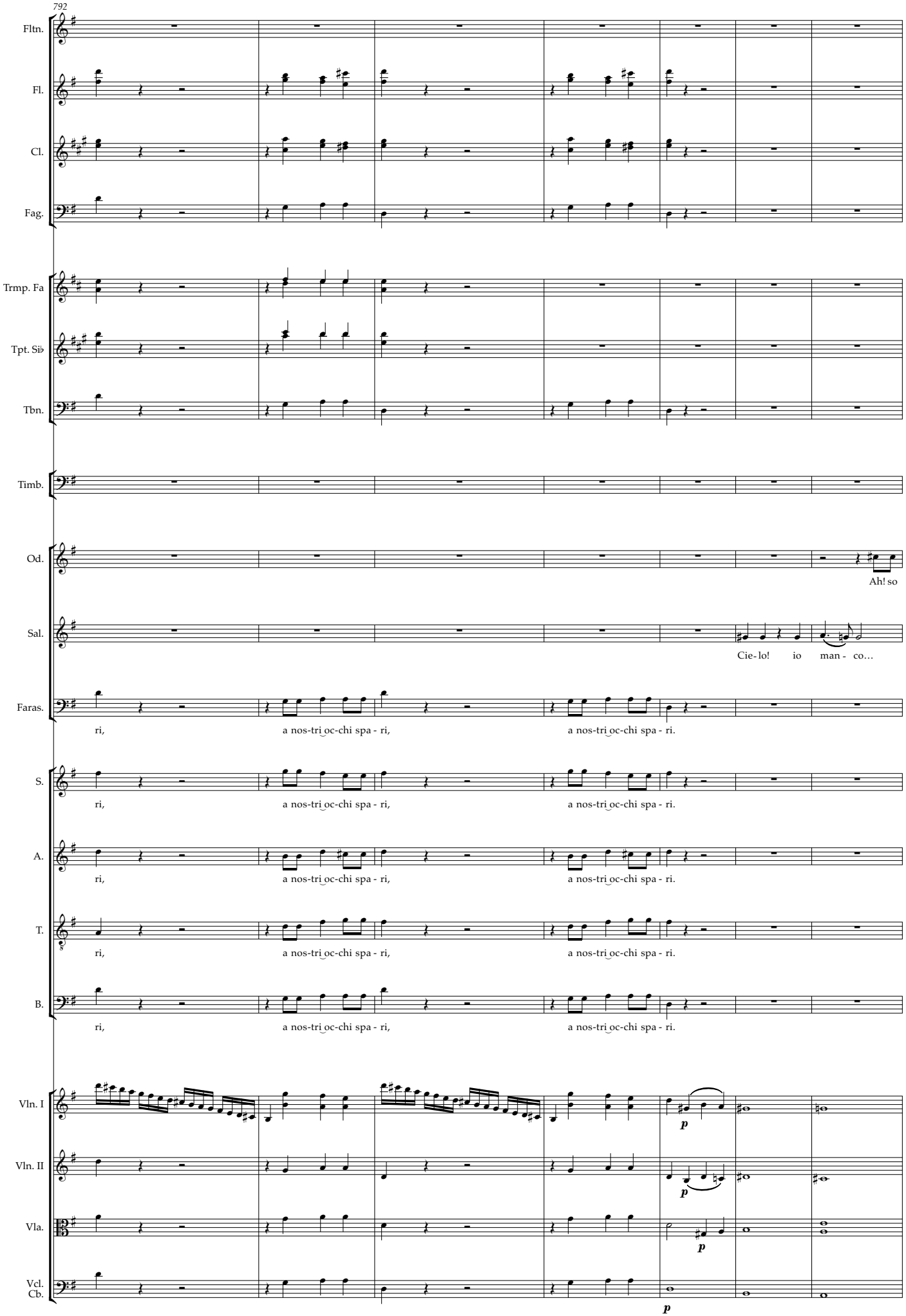

768
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
mar - si e co - ra - ggio non ho di mo - rir, sol per mor - te po-treb - be sce - mar - si e co - rag - gio non ho di mo-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
sf
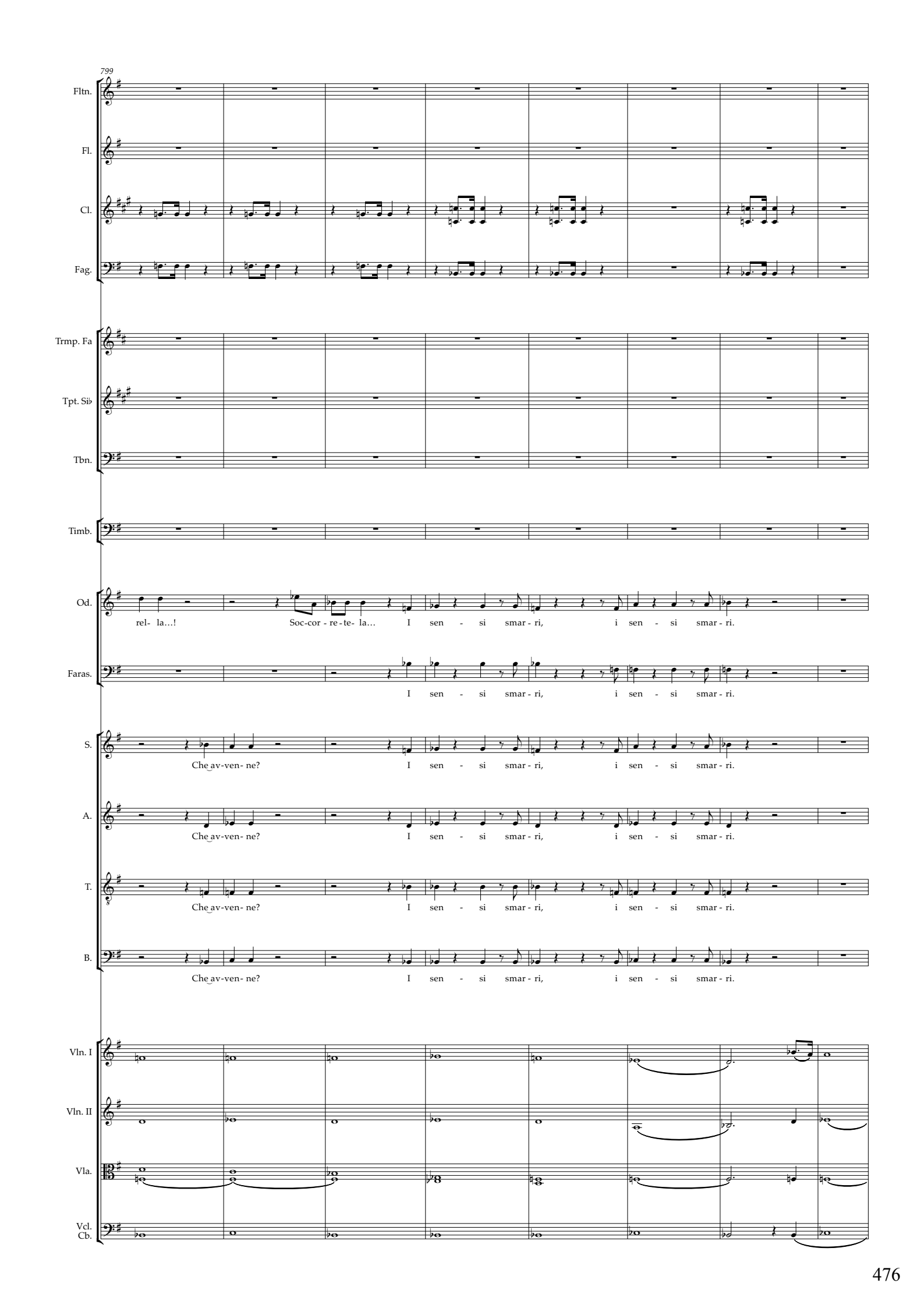

774
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
rir, e co - rag - gio_ non_____ ho di mo - rir, e co - rag - gio_ non_____ ho, non ho di mo -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

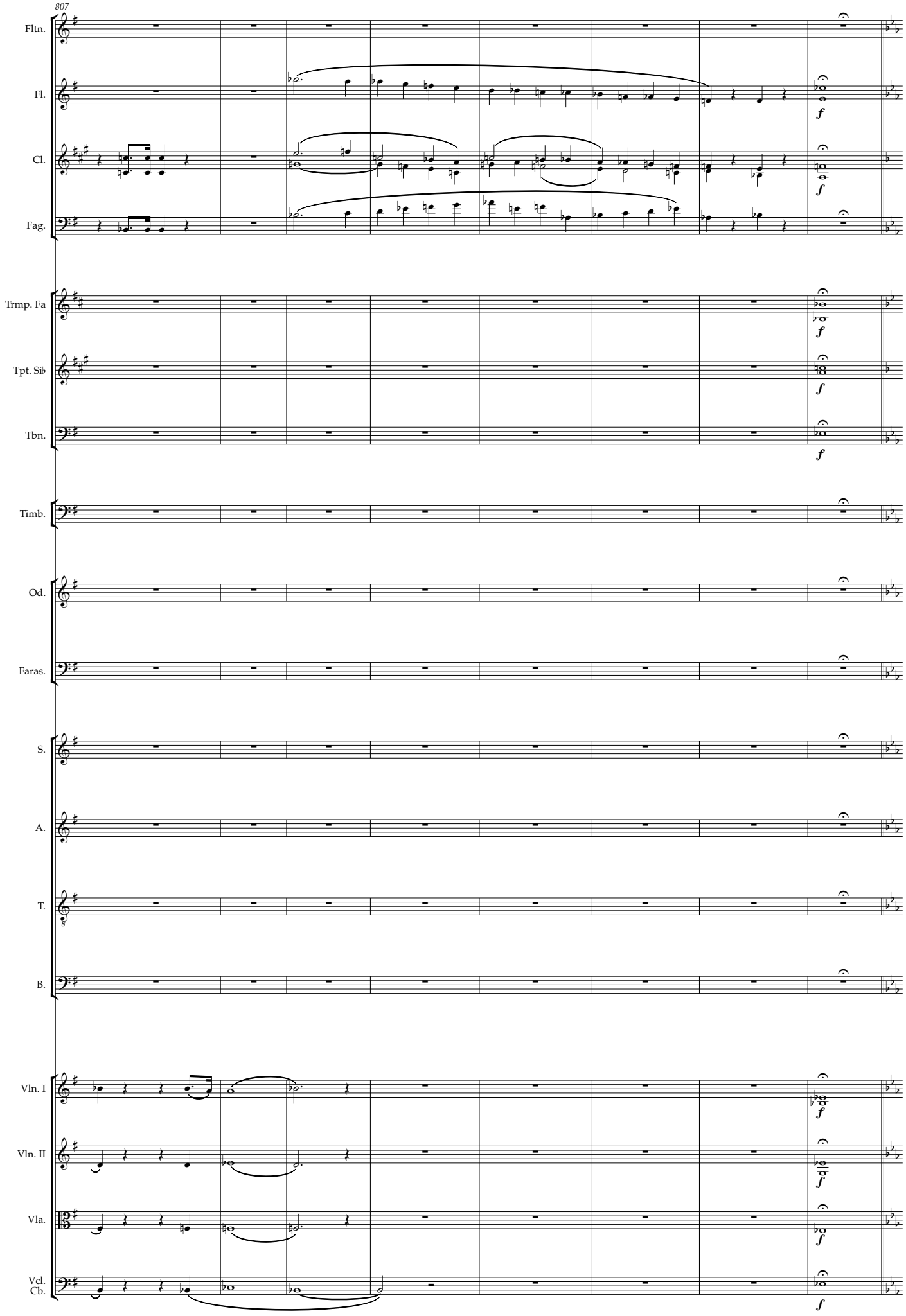

780
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
cresc.
Ti com - po - ni,
al-cun giun - ge.
Che
rir.
Che
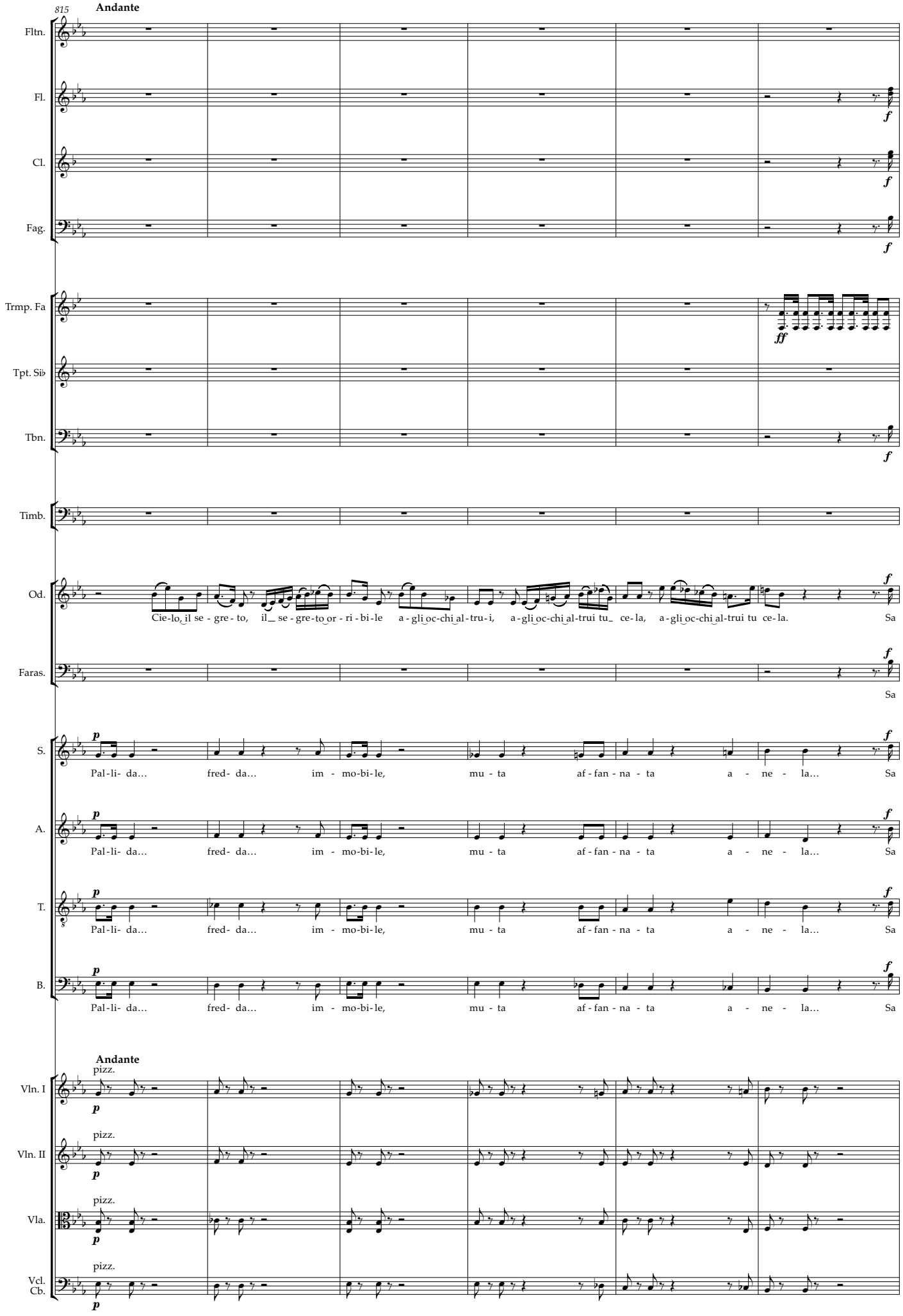
Scena VII
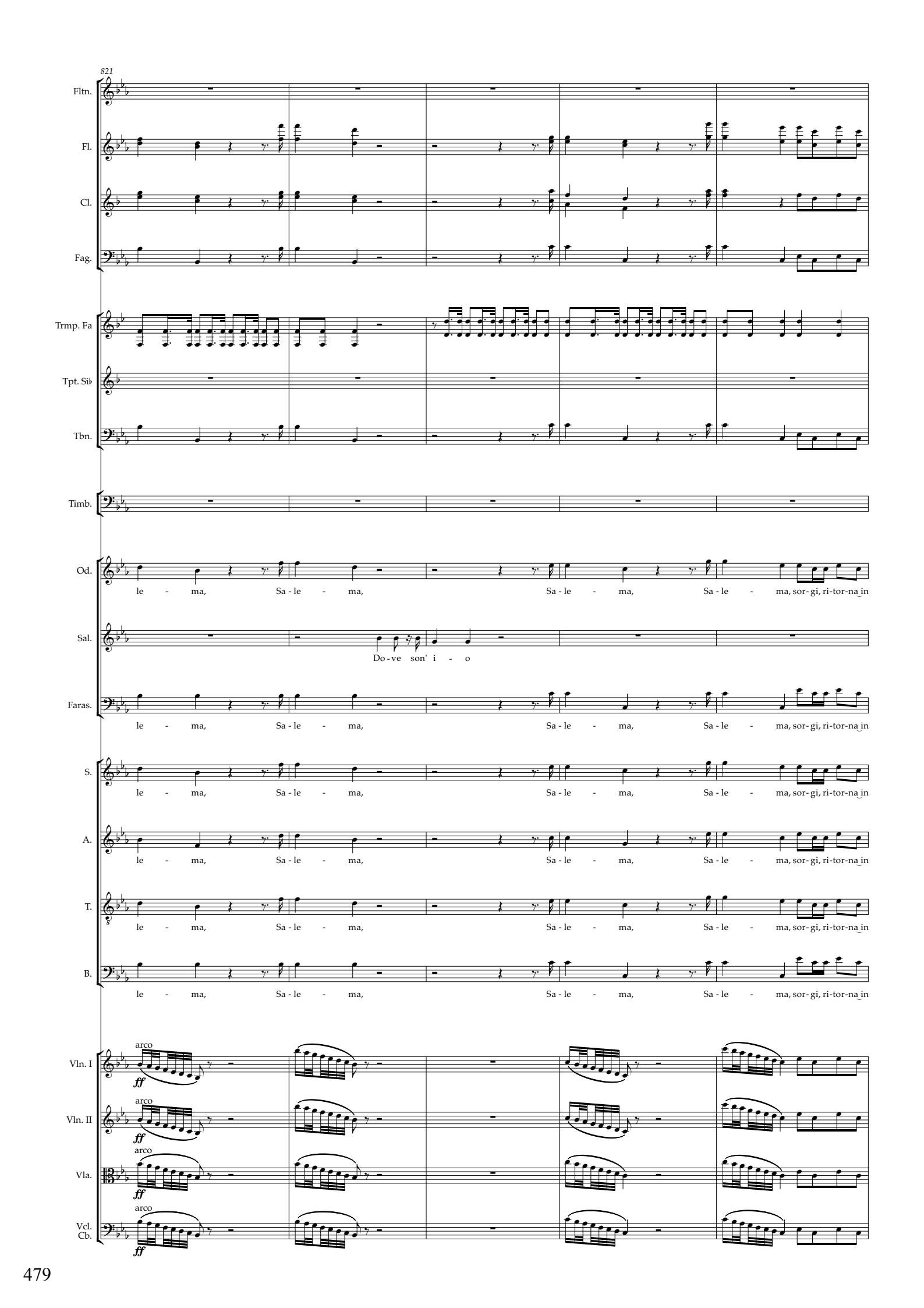

786
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
a2
re - chi
Tris-to an-nun - zio…Fa-ran è par - ti - to. Dell' ar-den - te cor-sie - ro ra - pi - to nel de - ser - to a nos-tri och-chi spa-
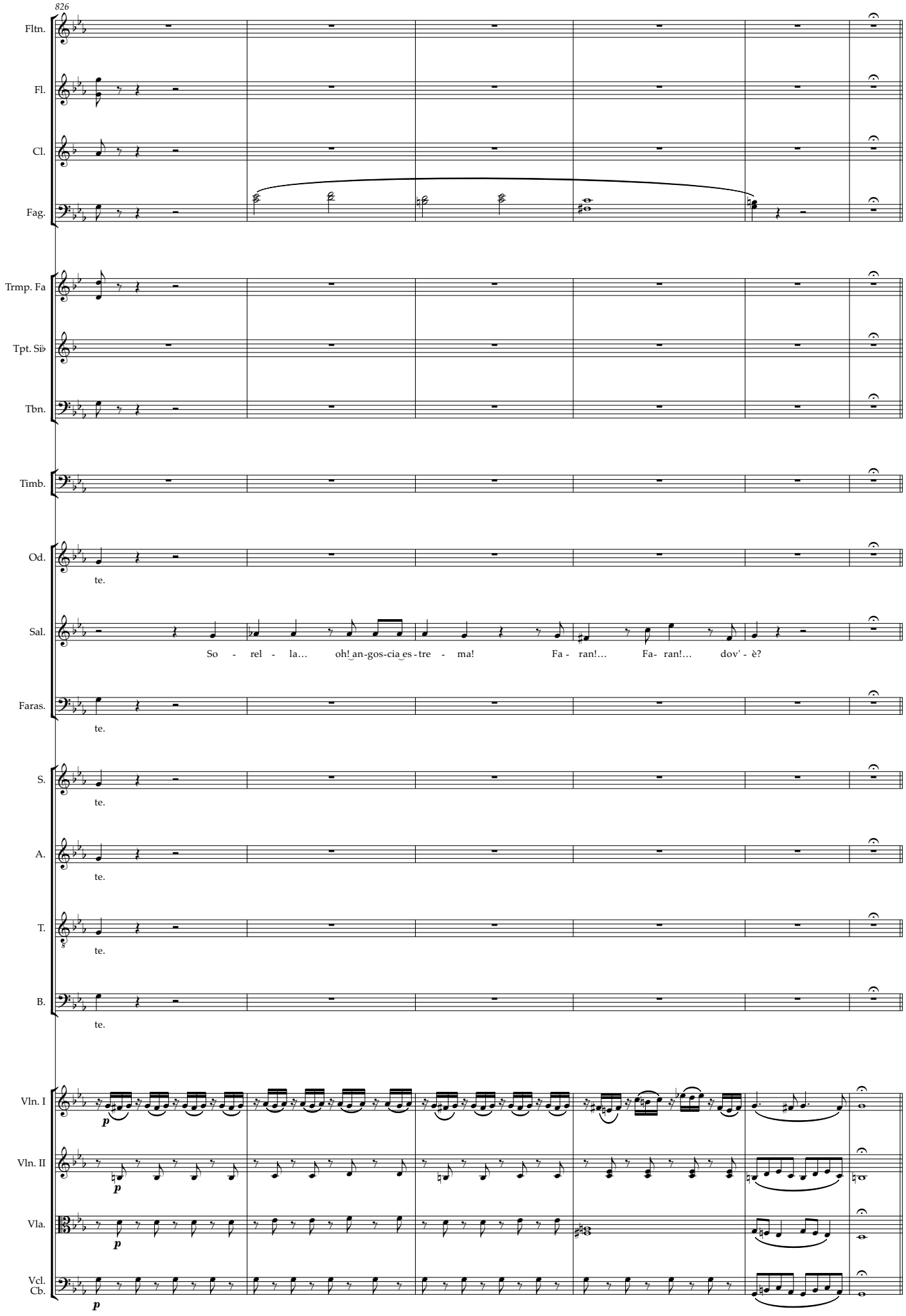

Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Ah! so
Sal.
Cie- lo! io man - co…
Faras.
ri, a nos-tri oc-chi spa - ri, a nos-tri oc-chi spa - ri.
S.
ri, a nos-tri oc-chi spa - ri, a nos-tri oc-chi spa - ri.
A.
ri, a nos-tri oc-chi spa - ri, a nos-tri oc-chi spa - ri.
T.
ri, a nos-tri oc-chi spa - ri, a nos-tri oc-chi spa - ri.
B.
ri, a nos-tri oc-chi spa - ri, a nos-tri oc-chi spa - ri.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
p
p
p
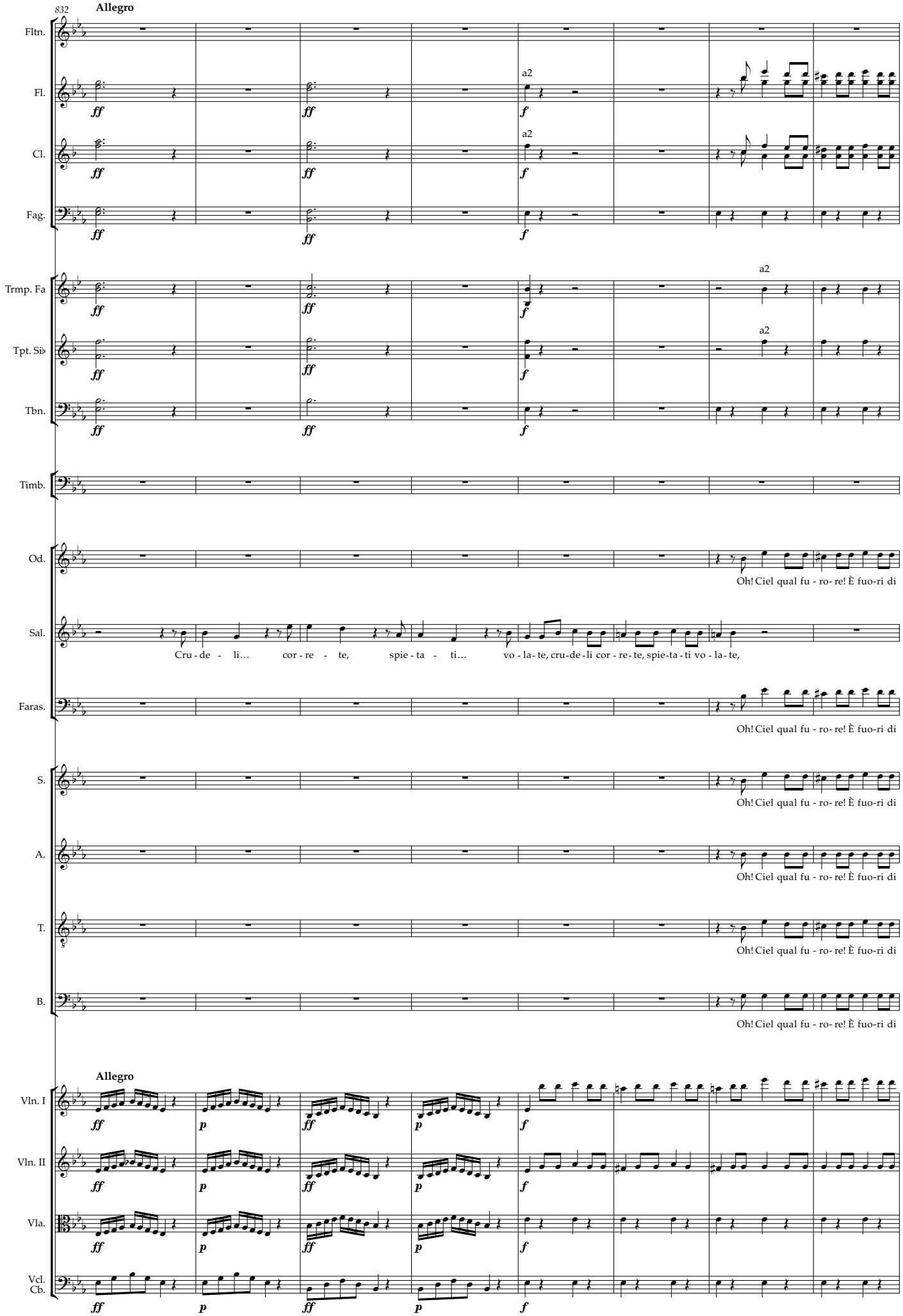

799
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
rel- la…! Soc-cor - re - te- la… I sen - si smar - ri, i sen - si smar - ri.
Faras.
I sen - si smar - ri, i sen - si smar - ri.
S.
Che av-ven- ne? I sen - si smar - ri, i sen - si smar - ri.
A.
Che av-ven- ne? I sen - si smar - ri, i sen - si smar - ri.
T.
Che av-ven- ne? I sen - si smar - ri, i sen - si smar - ri.
B.
Che av-ven- ne? I sen - si smar - ri, i sen - si smar - ri.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
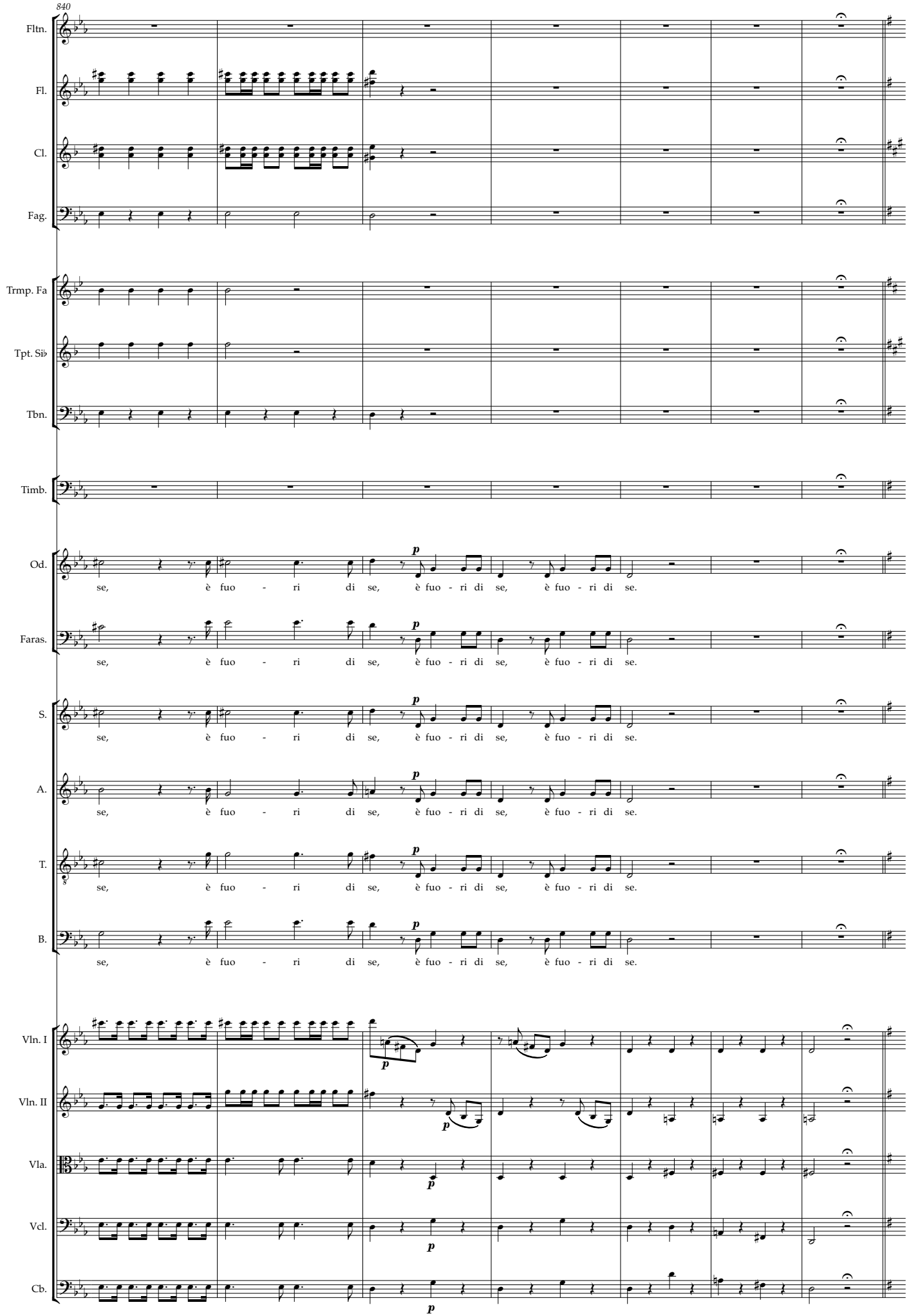

807
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
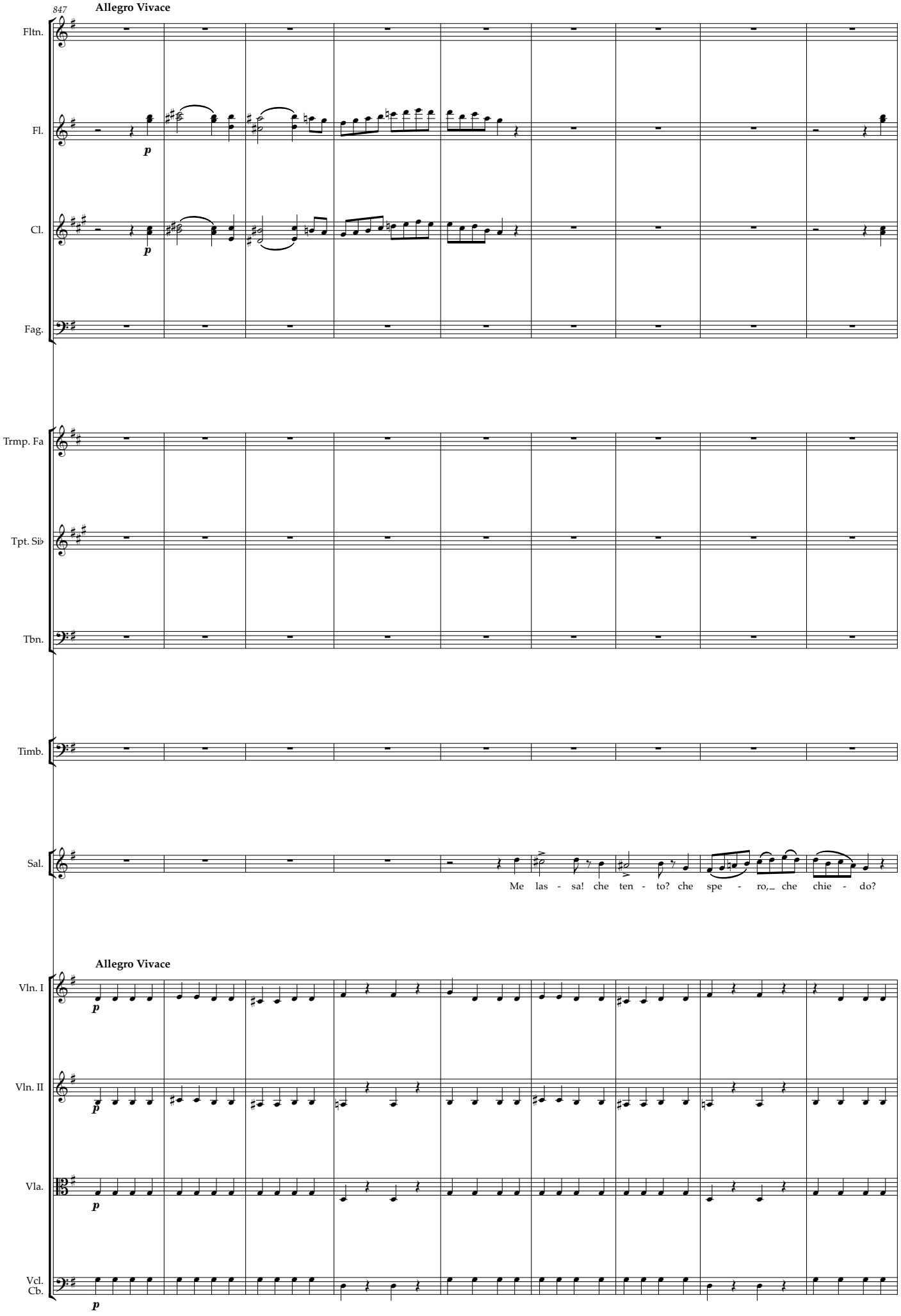

815
Andante
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Cie-lo, il se - gre - to, il_ se - gre-to or - ri - bi-le a - gli oc-chi al-tru-i, a-gli oc-chi al-trui tu_ ce-la, a-gli oc-chi al-trui tu ce-la.
Faras.
S.
Pal-li- da... fred- da... im - mo-bi-le, mu - ta af - fan - na - ta a - ne - la...
A.
T.
B.
Andante
pizz.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
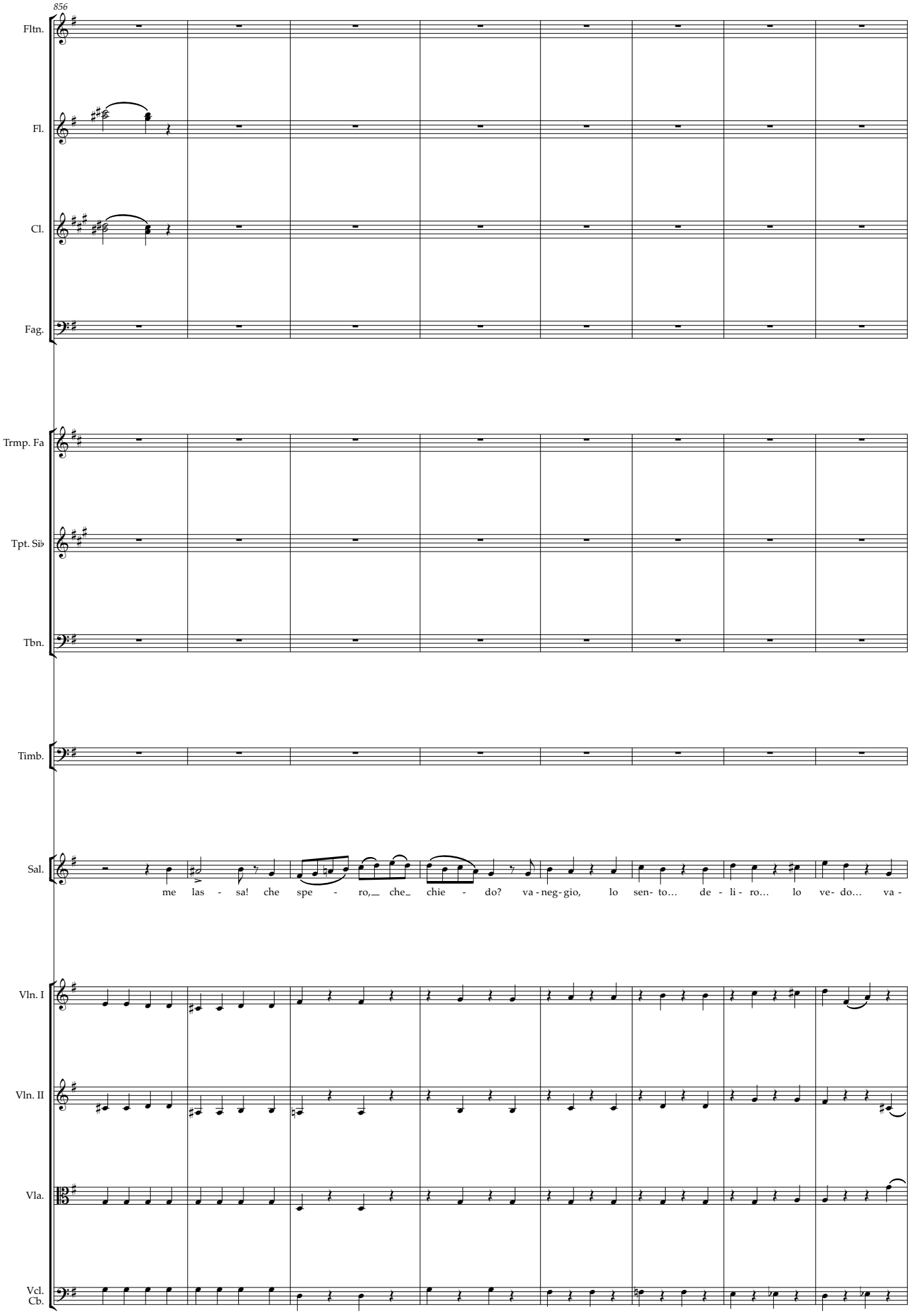

821
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, sor - gi, ri - tor - na in
Sal.
Do - ve son' i - o
Faras.
le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, sor - gi, ri - tor - na in
S.
le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, sor - gi, ri - tor - na in
A.
le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, sor - gi, ri - tor - na in
T.
le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, sor - gi, ri - tor - na in
B.
le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, Sa - le - ma, sor - gi, ri - tor - na in
Vln. I
arco
ff
Vln. II
arco
ff
Vla.
arco
ff
Vcl.
Cb.
arco
ff
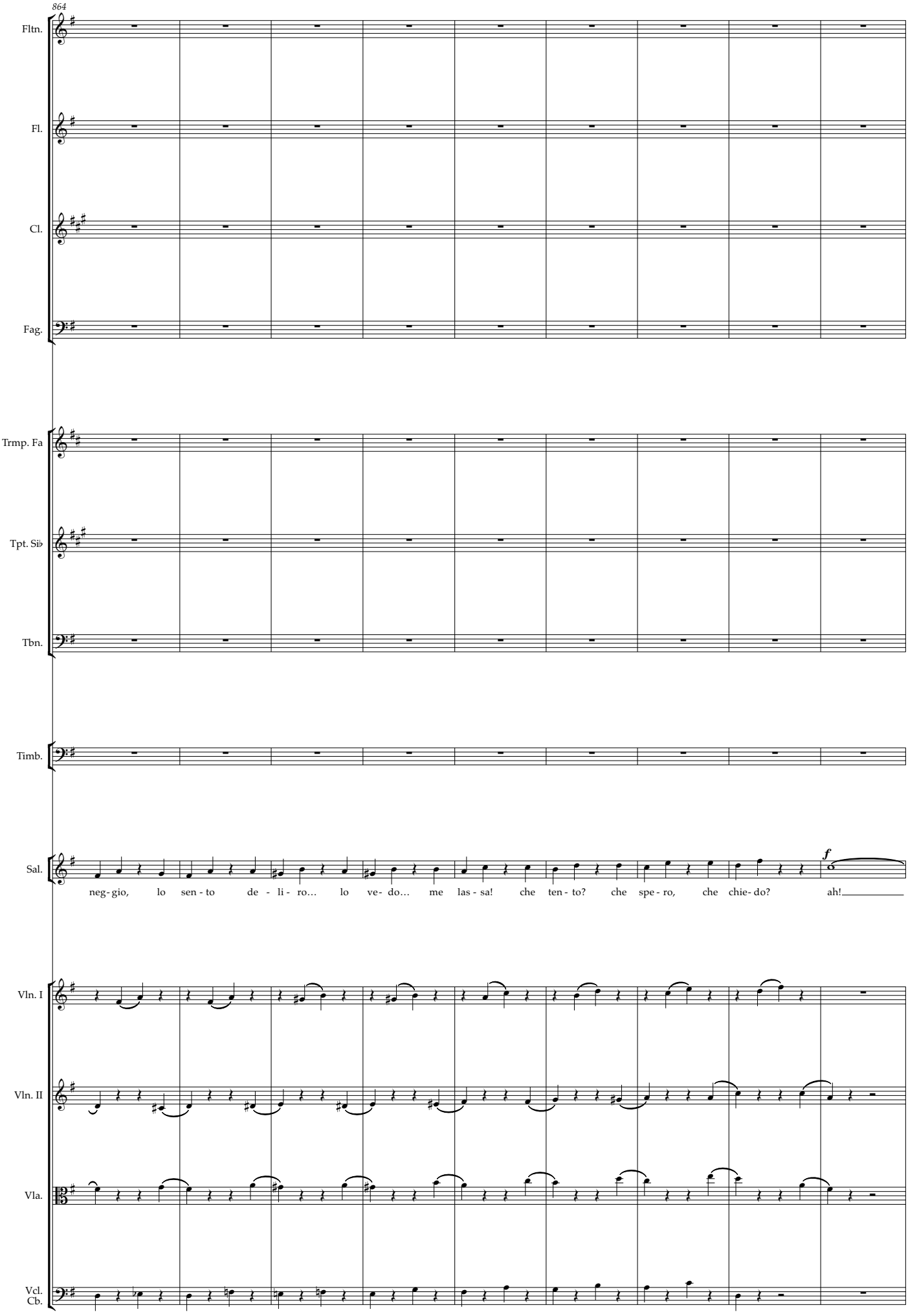

826
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
te.
Sal.
So - rel - la... oh! an-gos-cia es-tre - ma! Fa - ran!... Fa- ran!... dov' - è?
Faras.
te.
S.
te.
A.
te.
T.
te.
B.
te.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
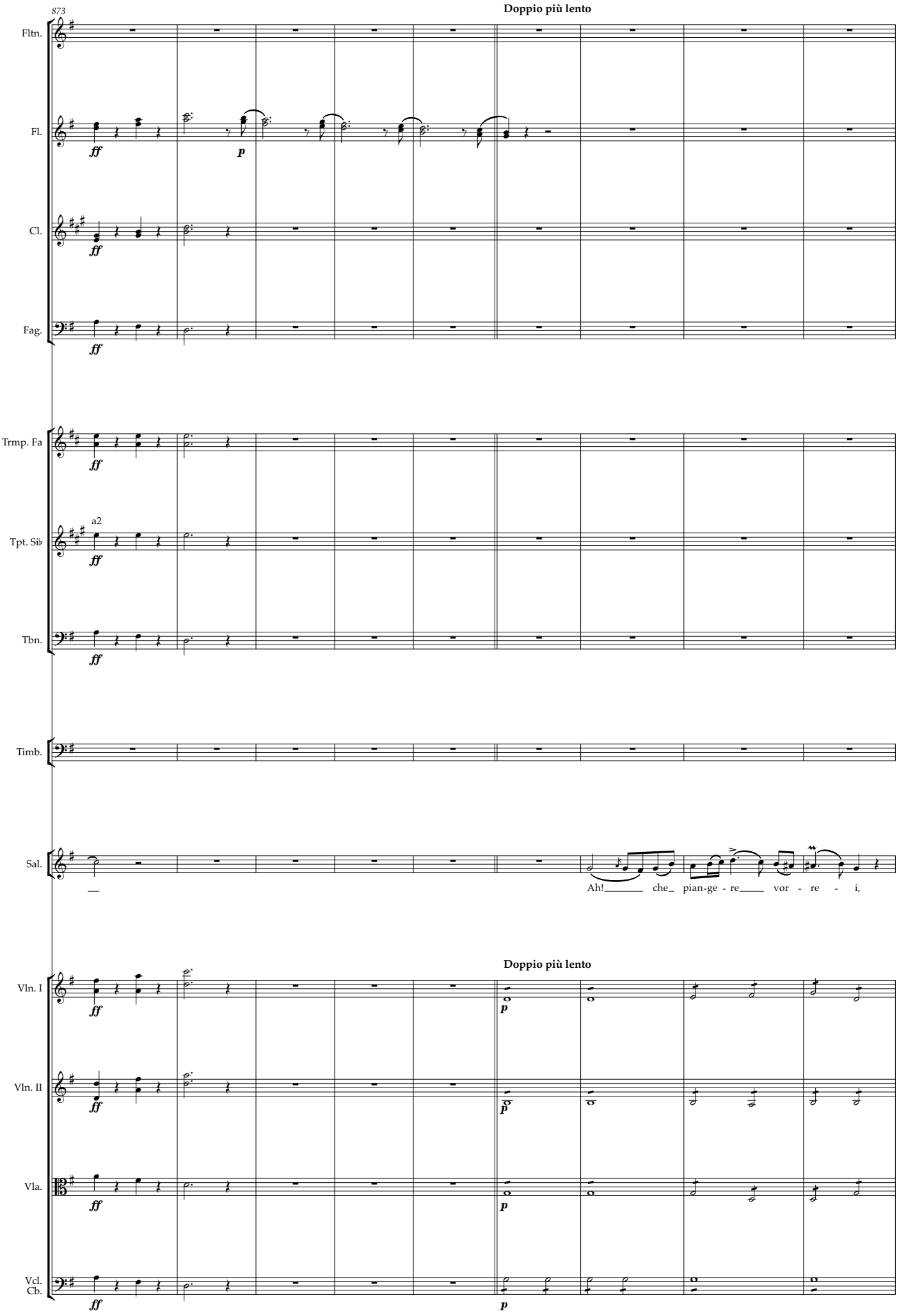

832
Allegro
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
Oh! Ciel qual fu - ro- re! È fuo-ri di
Cru - de - li… cor - re - te, spie - ta - ti… vo - la - te, cru-de - li cor - re - te, spie-ta - ti vo - la - te,
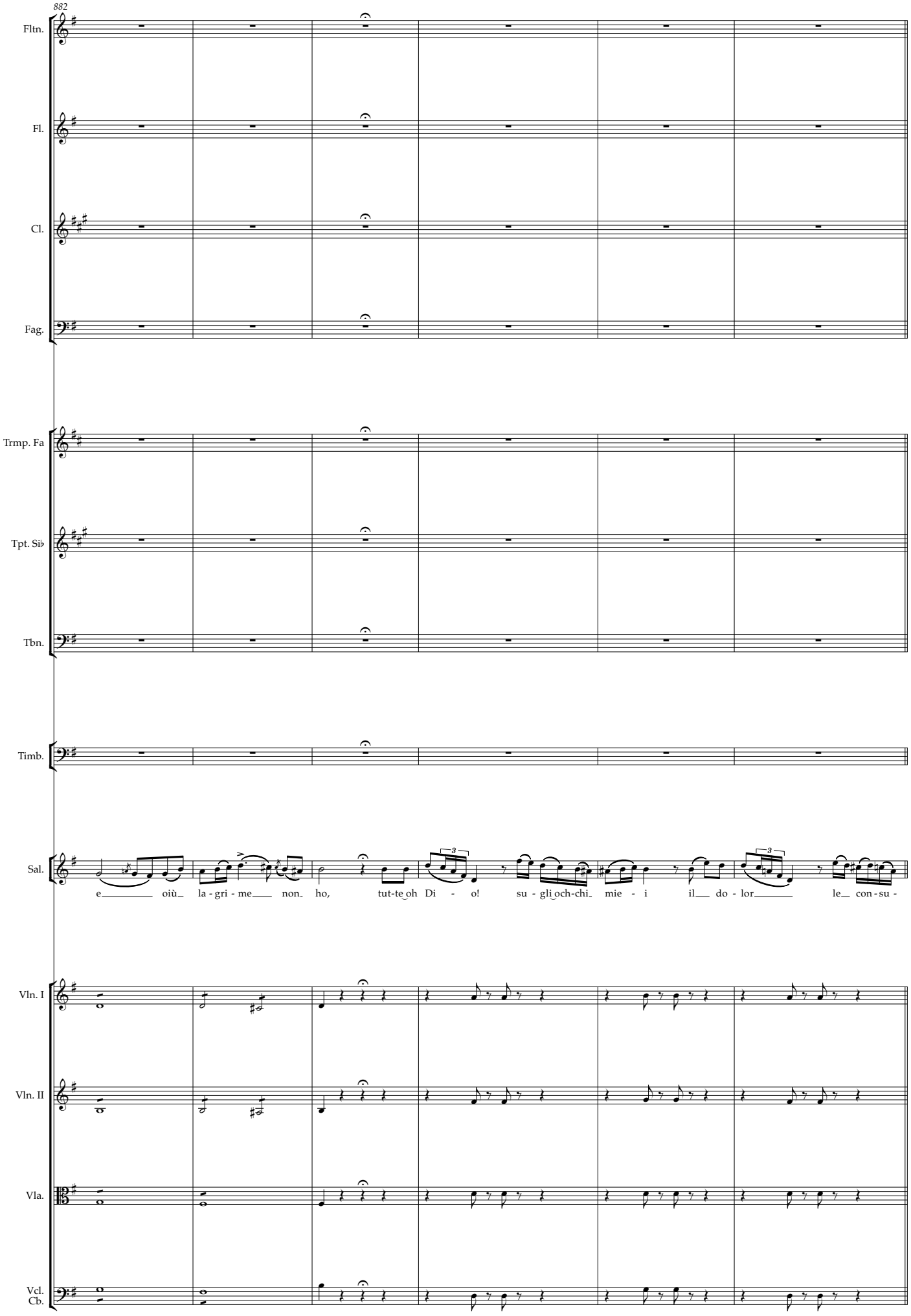

840
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
se, è fuo - ri di se, è fuo - ri di se, è fuo - ri di se.
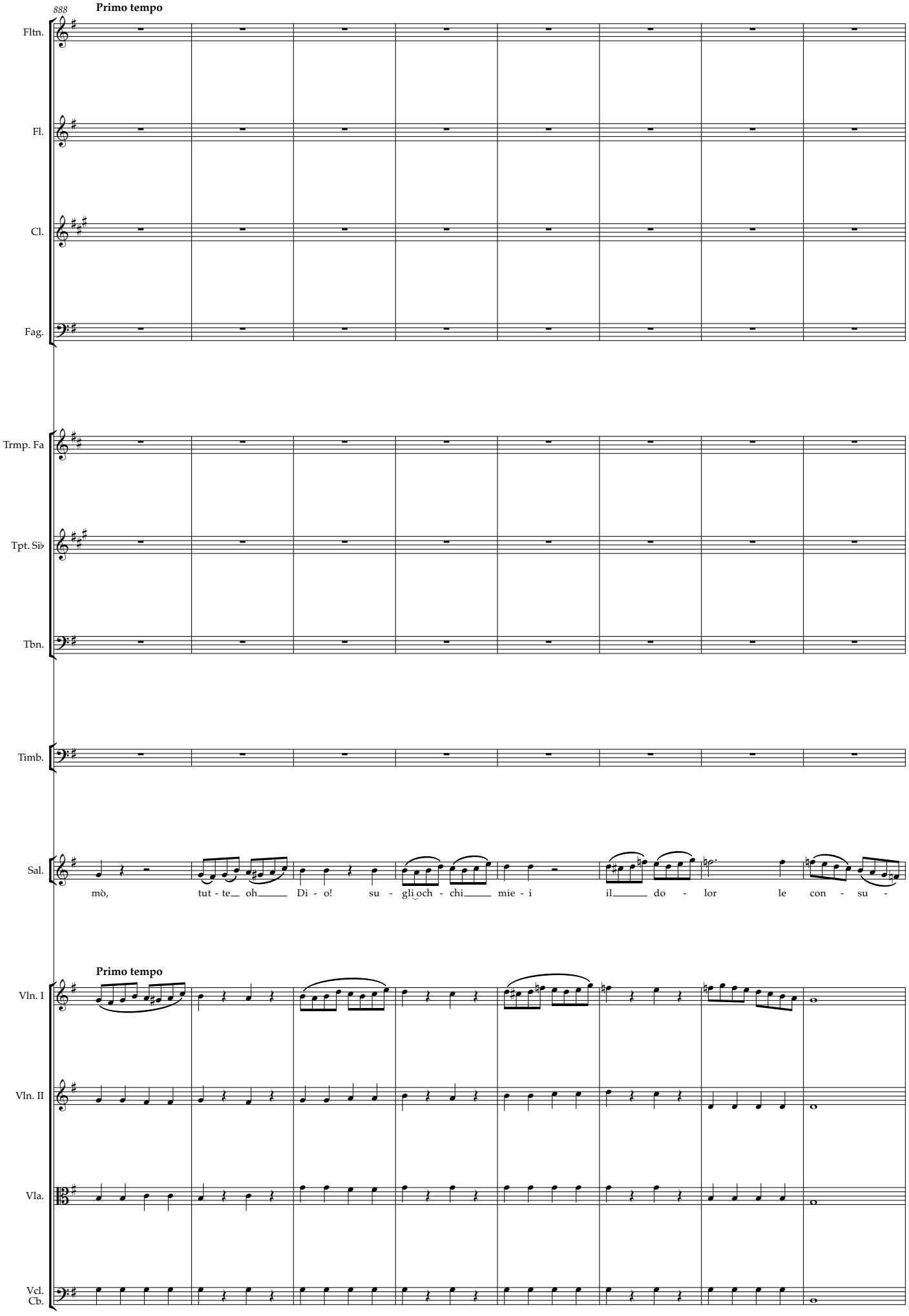

847
Allegro Vivace
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Me las - sa! che ten - to? che spe - ro,_ che chie - do?
Allegro Vivace
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
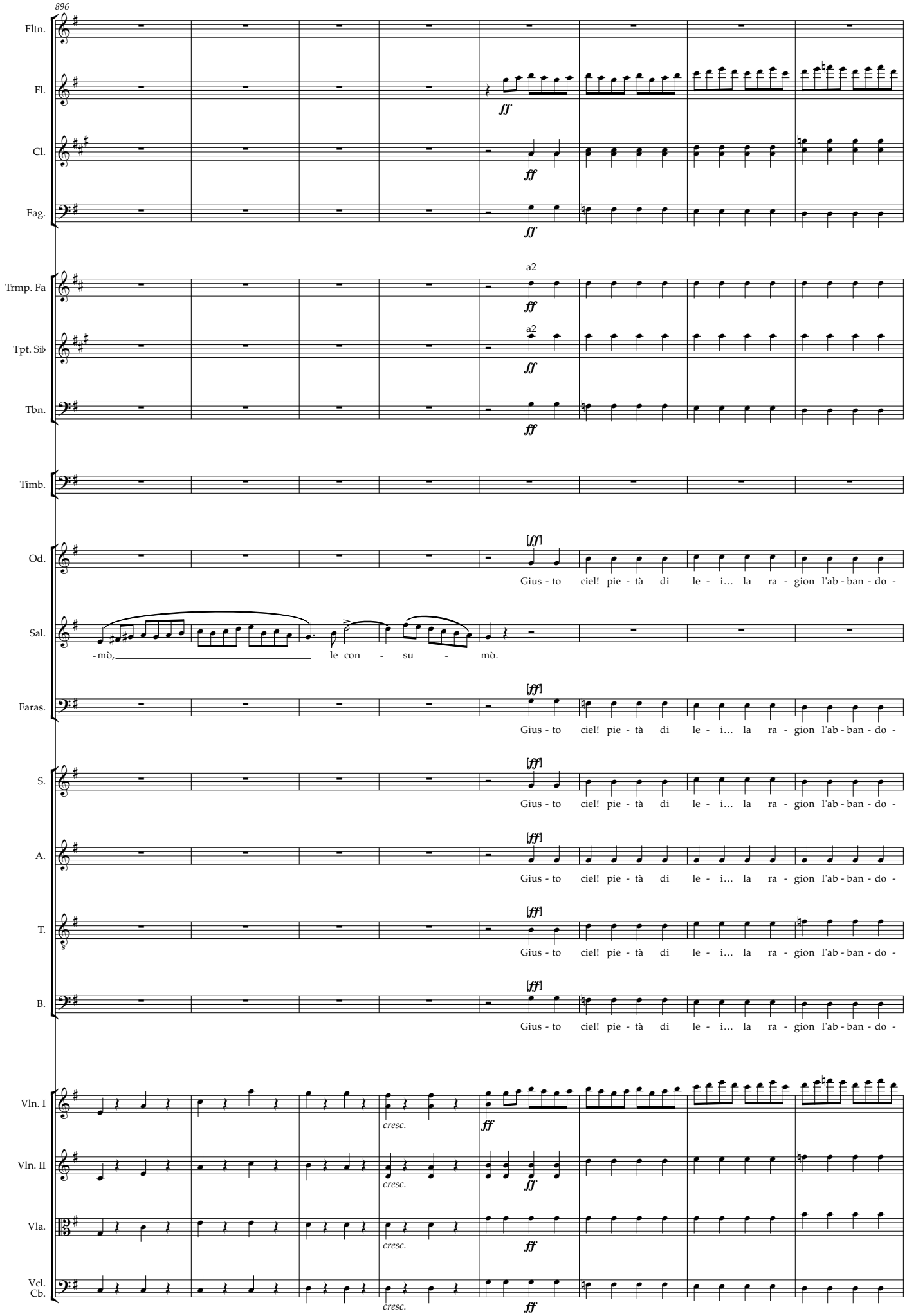

856
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
me las - sa! che spe - ro,_ che_ chie - do? va - neg - gio, lo sen- to… de - li - ro… lo ve- do… va -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
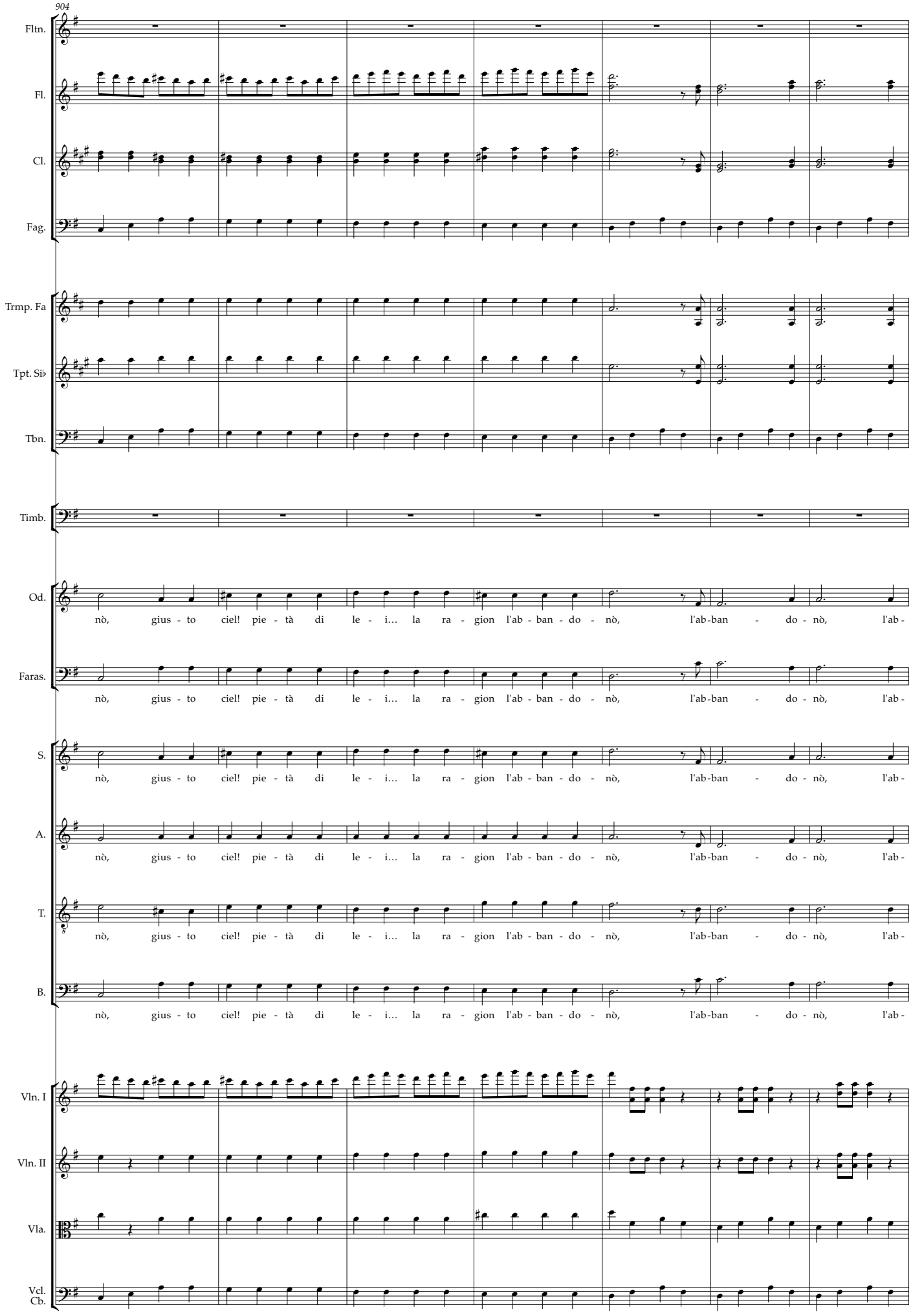

864
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Sal.
neg- gio, lo sen - to de - li - ro… lo ve- do… me las - sa! che ten - to? che spe - ro, che chie- do? ah!
f
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
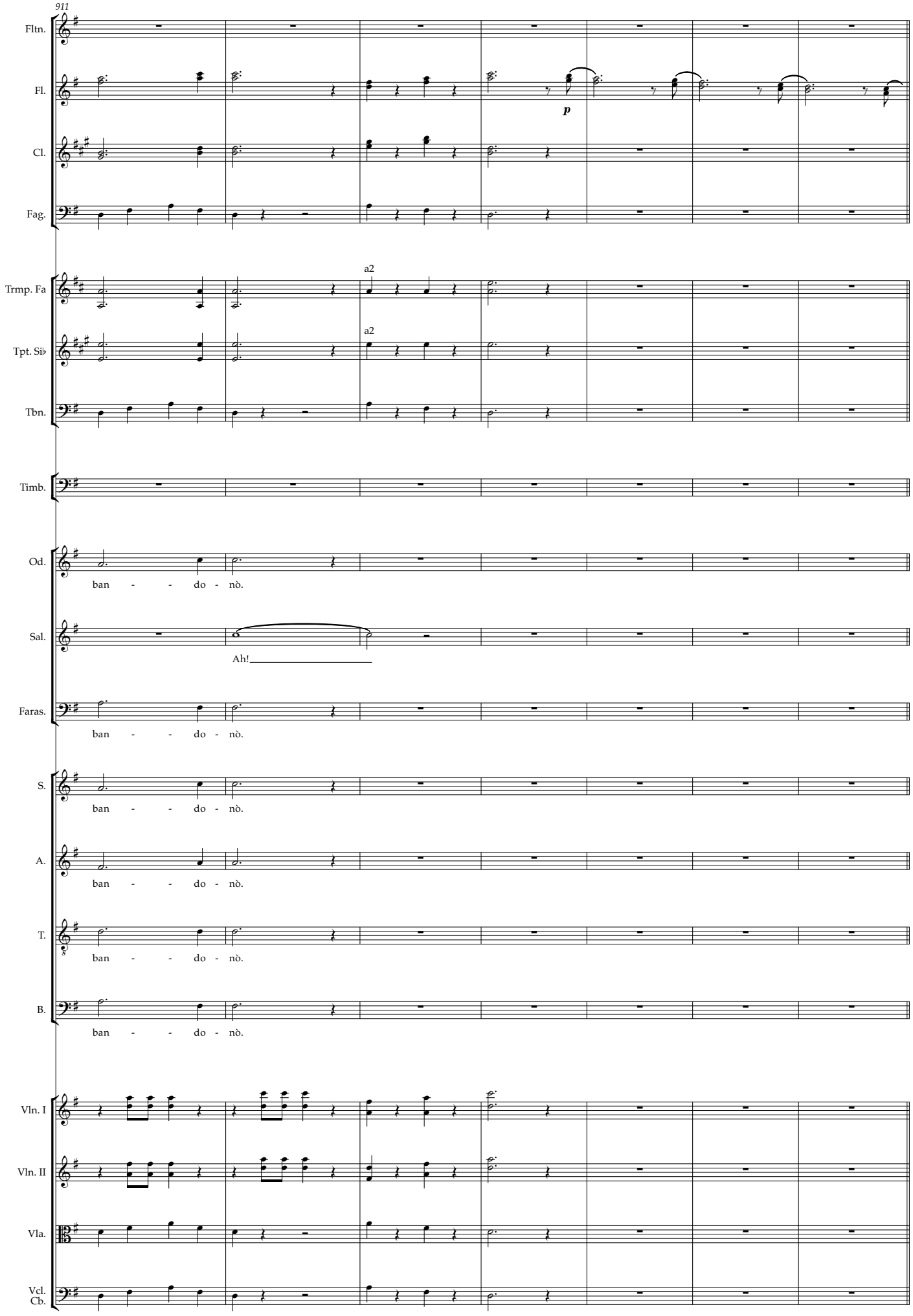

873
Doppio più lento
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Ah! che pian-ge - re vor - re - i,
Doppio più lento
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
p
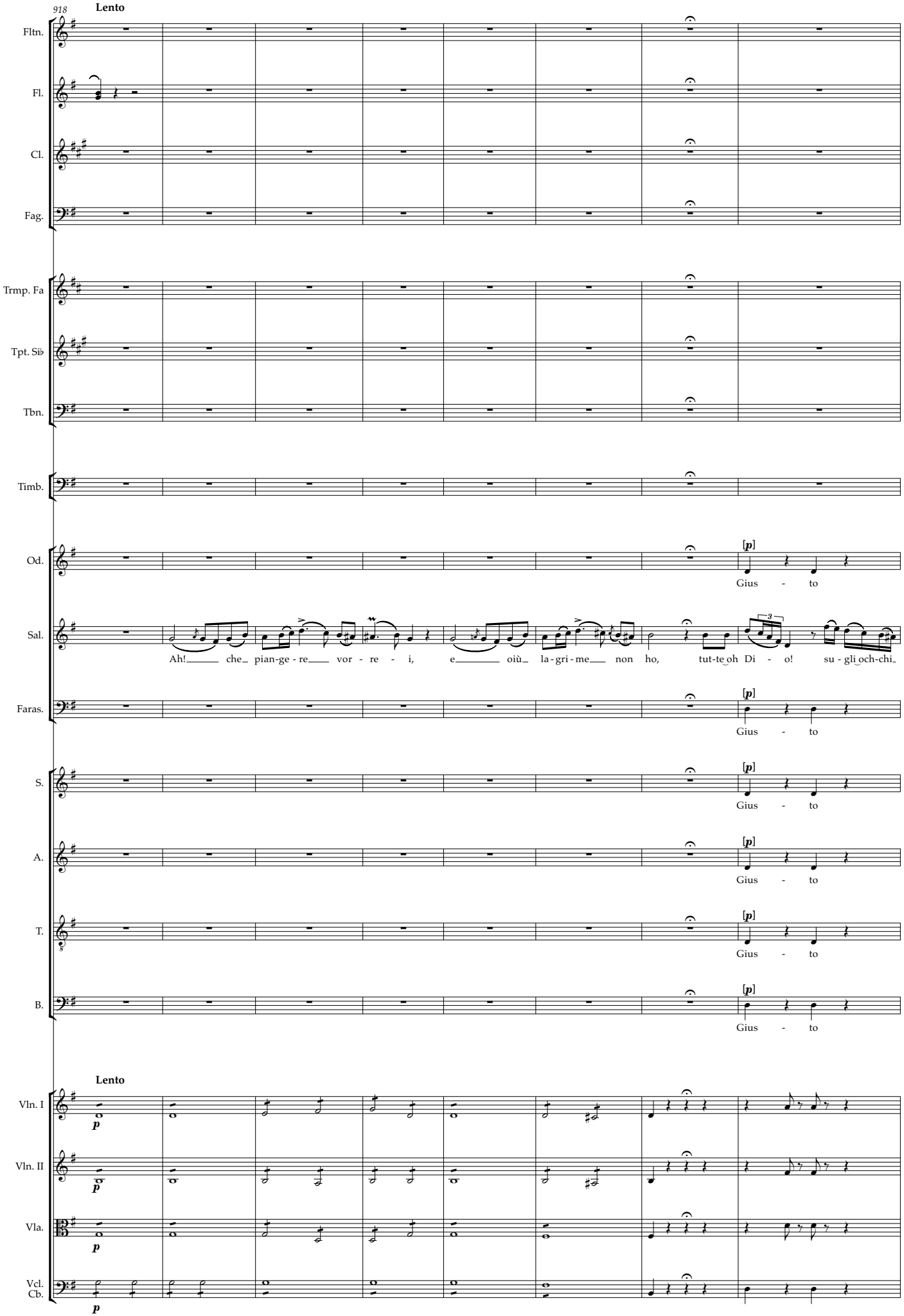

882
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
e oiù la - gri - me non ho, tut-te oh Di - o! su - gli och-chi mie - i il do - lor le con - su -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
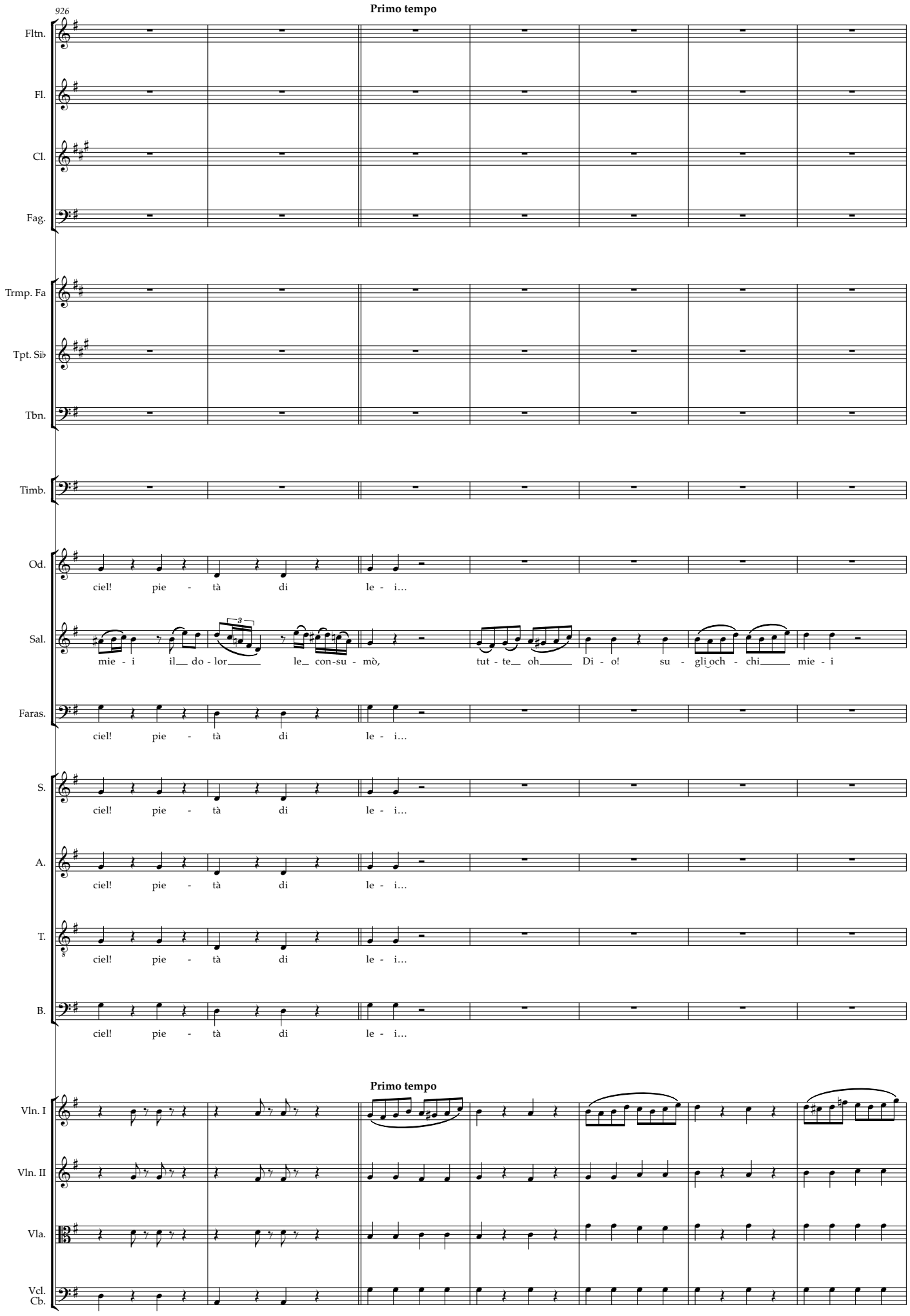

888
Primo tempo
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
mò, tut - te oh Di - o! su - gli och - chi mie - i il do - lor le con - su -
Primo tempo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
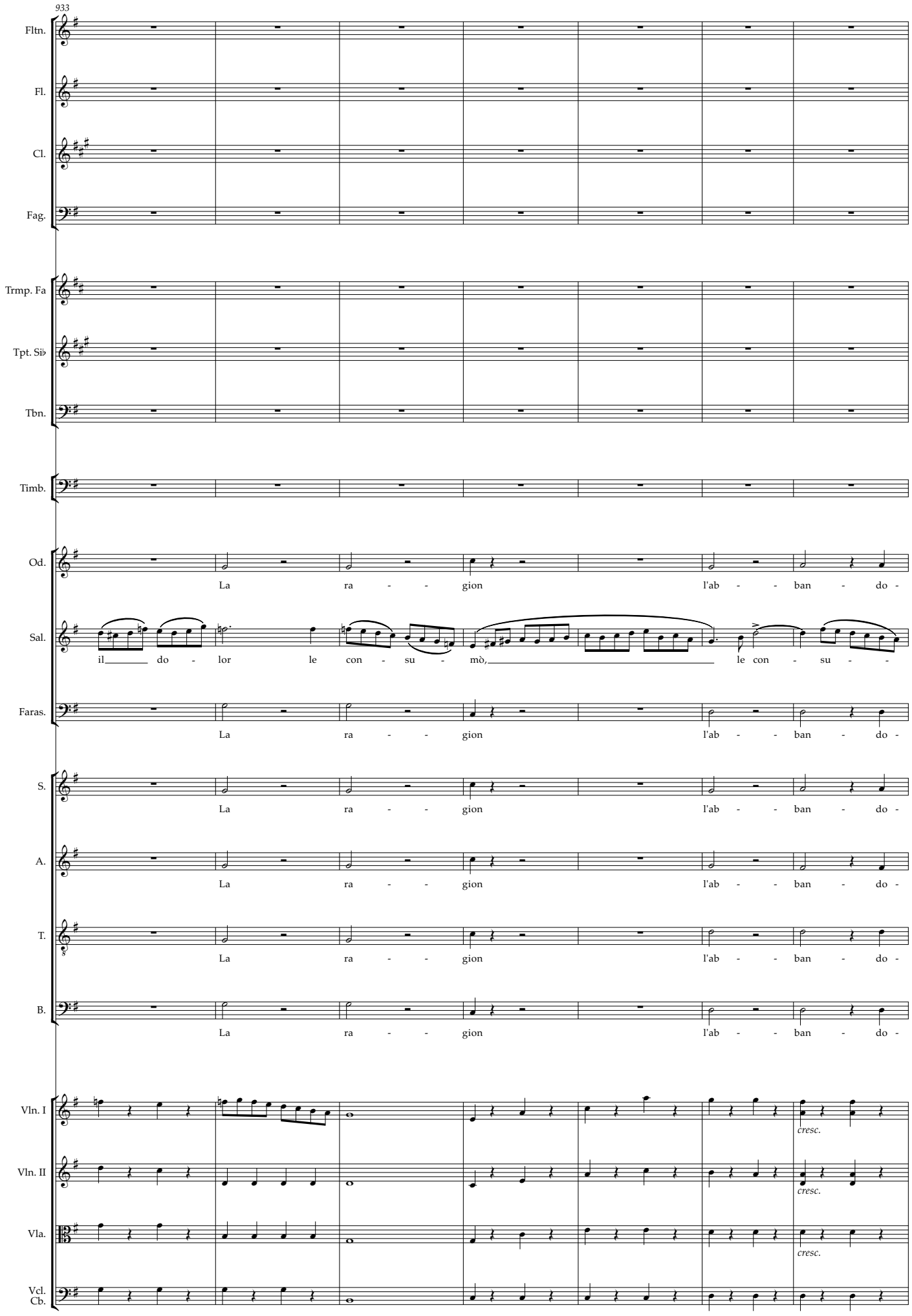

896
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
a2
[ff]
Gius - to ciel! pie - tà di le - i... la ra - gion l'ab - ban - do -
-mò, le con - su - mò.
cresc.
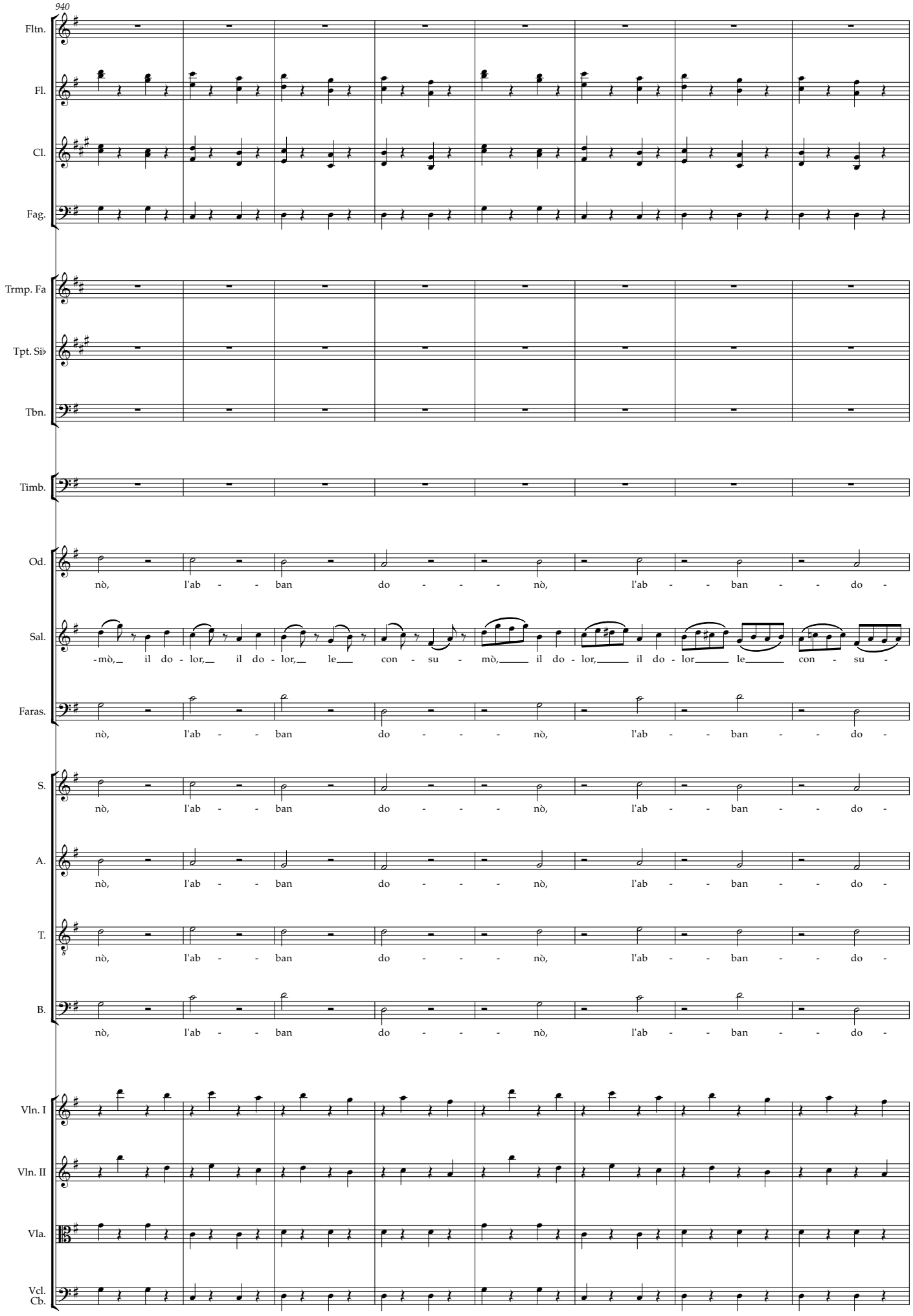

904
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
nò, gius - to ciel! pie - tà di le - i... la ra - gion l'ab - ban - do - nò, l'ab-ban - do - nò, l'ab -
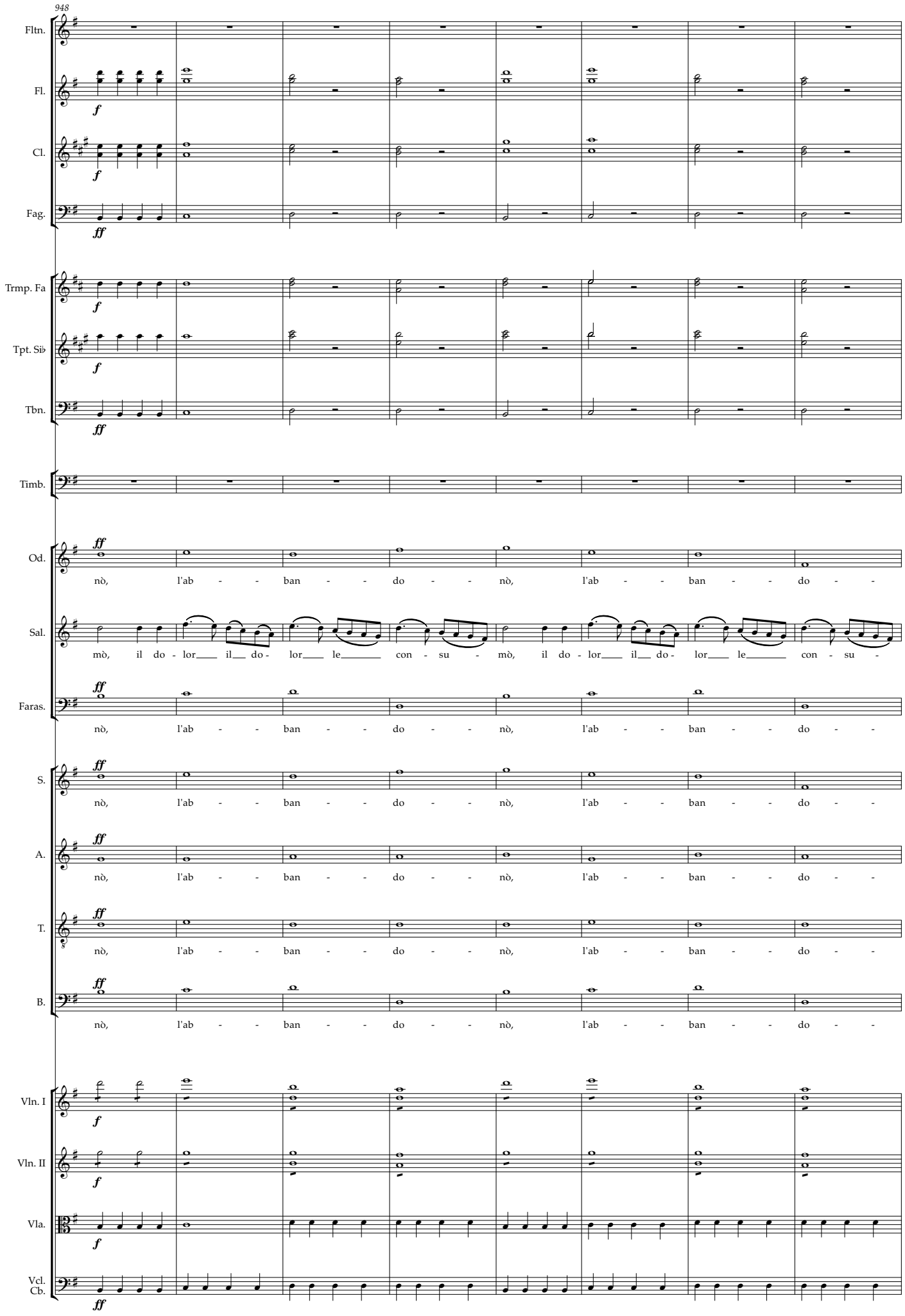

911
Fltn.
Fl.
p
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
a2
Tbn.
Timb.
Od.
ban - - do - nò.
Sal.
Ah!
Faras.
ban - - do - nò.
S.
ban - - do - nò.
A.
ban - - do - nò.
T.
ban - - do - nò.
B.
ban - - do - nò.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
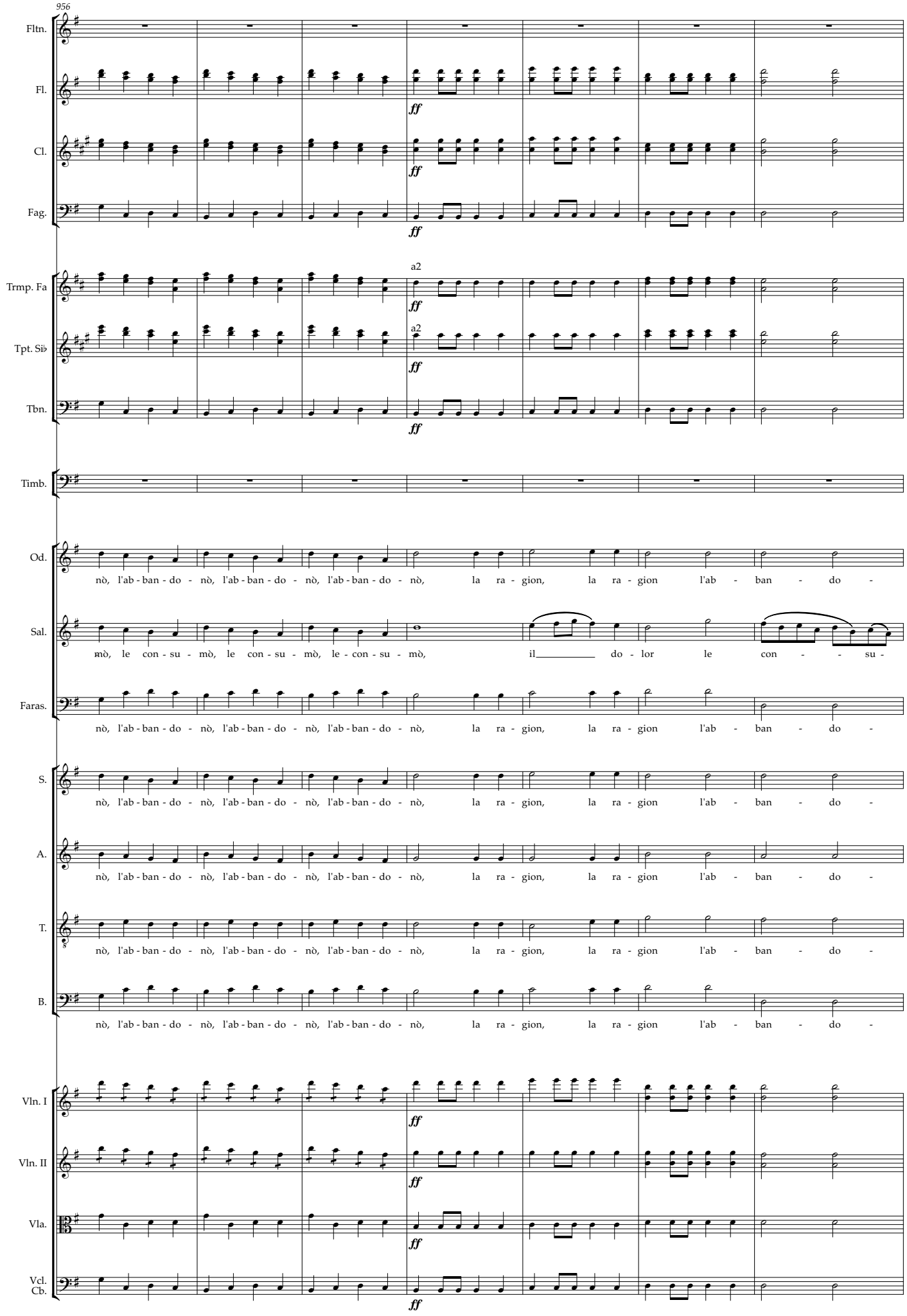

918
Lento
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
[p]
Gius - to
Ah! che pian-ge-re vor - re - i, e oiù la-gri-me non ho, tut-te oh Di - o! su - gli och-chi
Lento
p
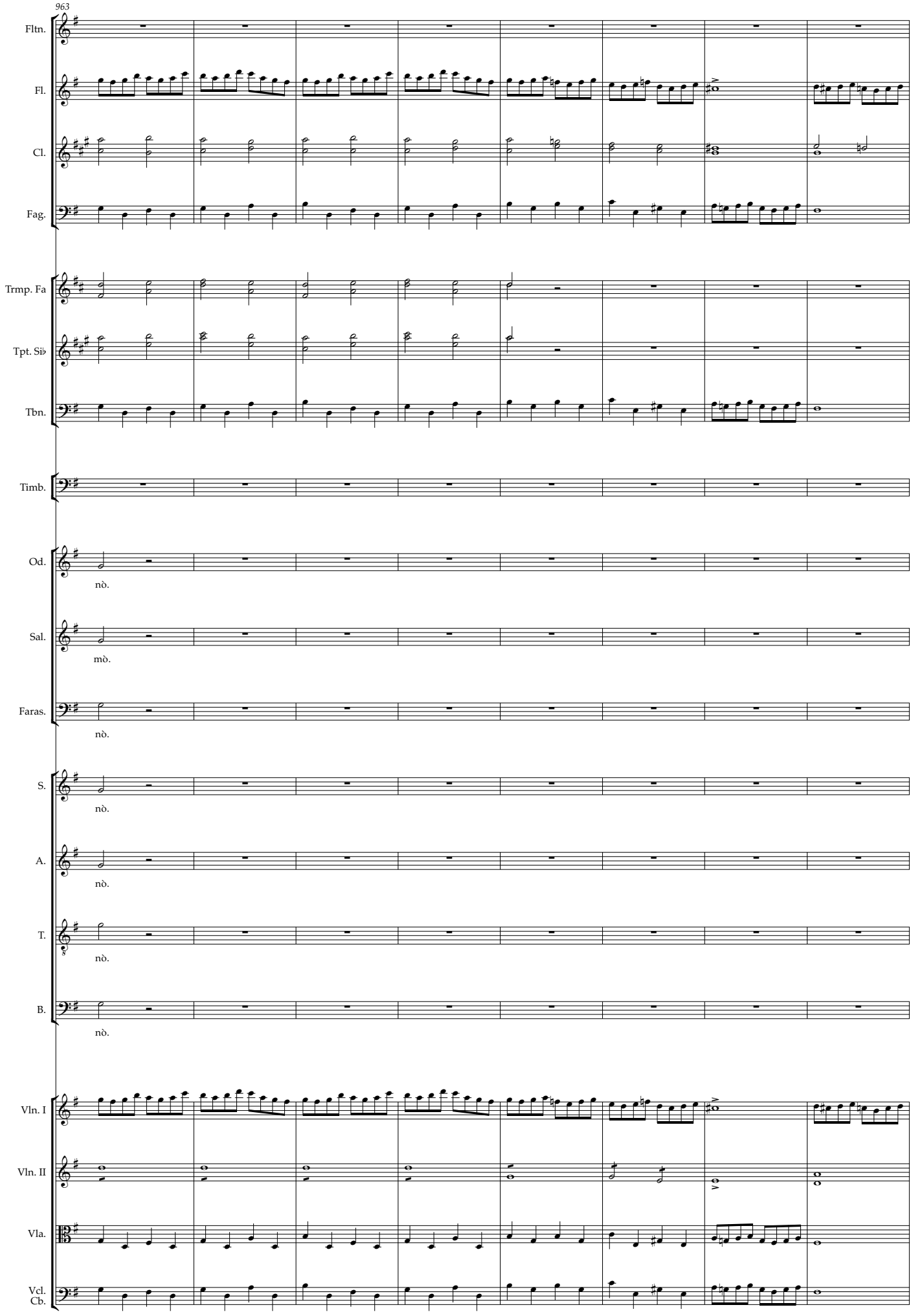

926
Primo tempo
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
ciel! pie - tà di le - i...
Sal.
mie - i il__ do - lor_____ le_ con-su - mò, tut - te__ oh_____ Di - o! su - gli_och - chi_____ mie - i
Faras.
ciel! pie - tà di le - i...
S.
ciel! pie - tà di le - i...
A.
ciel! pie - tà di le - i...
T.
ciel! pie - tà di le - i...
B.
ciel! pie - tà di le - i...
Primo tempo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

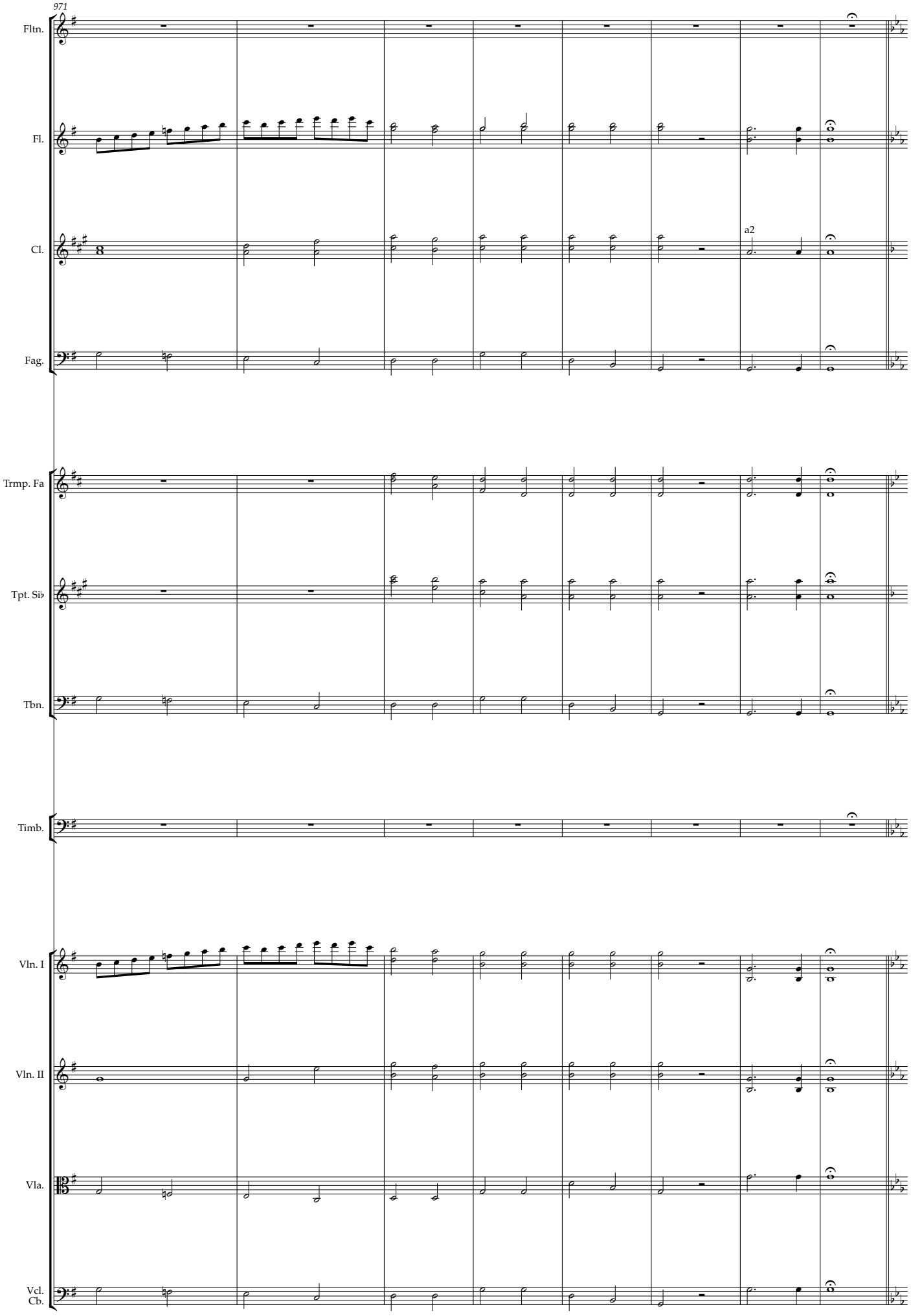

933
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
La ra - - gion l'ab - - ban - do -
Sal.
il do - lor le con - su - mò, le con - su -
Faras.
La ra - - gion l'ab - - ban - do -
S.
La ra - - gion l'ab - - ban - do -
A.
La ra - - gion l'ab - - ban - do -
T.
La ra - - gion l'ab - - ban - do -
B.
La ra - - gion l'ab - - ban - do -
Vln. I
cresc.
Vln. II
cresc.
Vla.
cresc.
Vcl.
Cb.
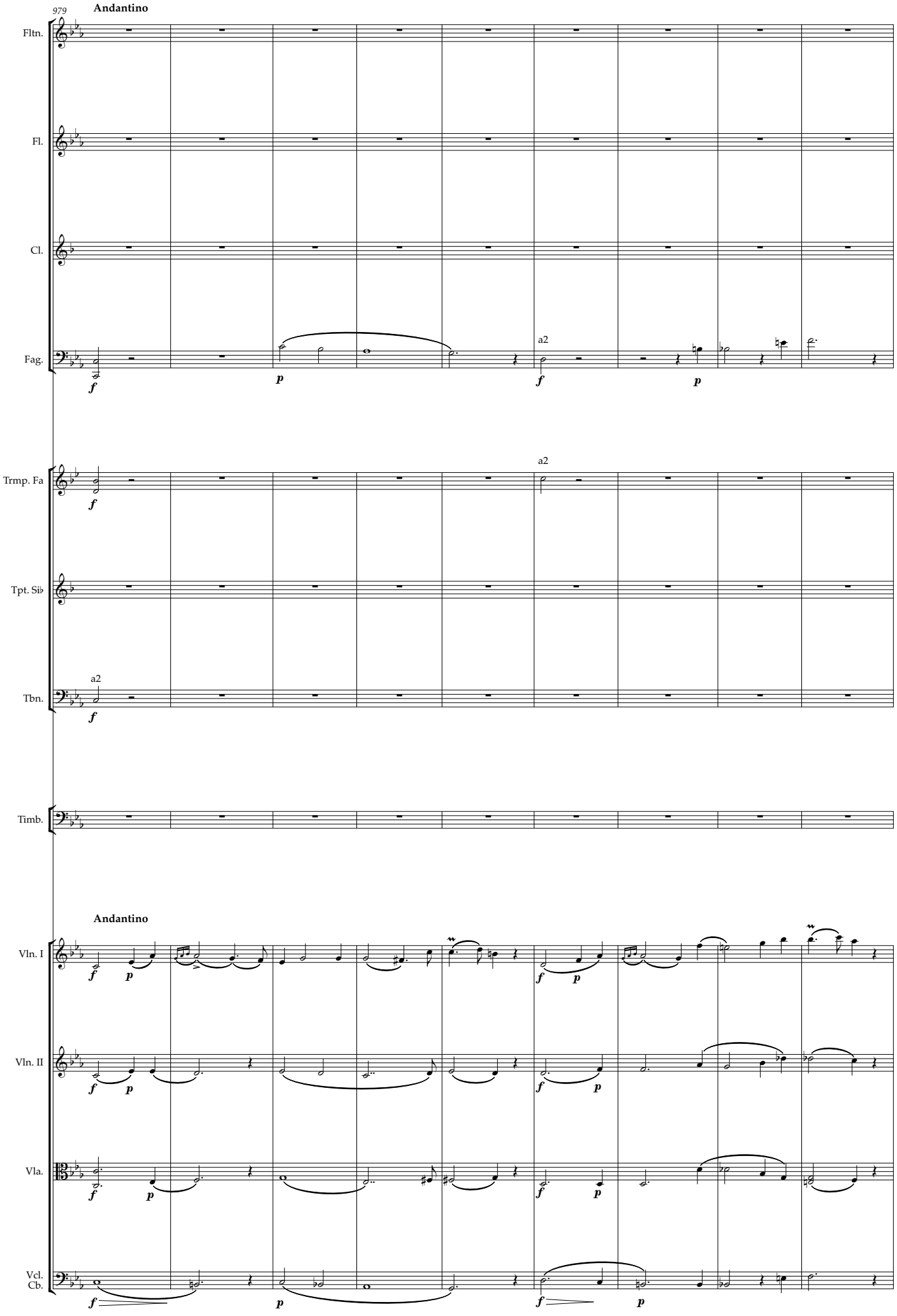

940
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
nò, l'ab - - ban do - - - nò, l'ab - - ban - - do -
Sal.
-mò,_ il do - lor,_ il do - lor,_ le___ con - su - mò,_____ il do - lor,_____ il do - lor_____ le_____ con - su -
Faras.
nò, l'ab - - ban do - - - nò, l'ab - - ban - - do -
S.
nò, l'ab - - ban do - - - nò, l'ab - - ban - - do -
A.
nò, l'ab - - ban do - - - nò, l'ab - - ban - - do -
T.
nò, l'ab - - ban do - - - nò, l'ab - - ban - - do -
B.
nò, l'ab - - ban do - - - nò, l'ab - - ban - - do -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

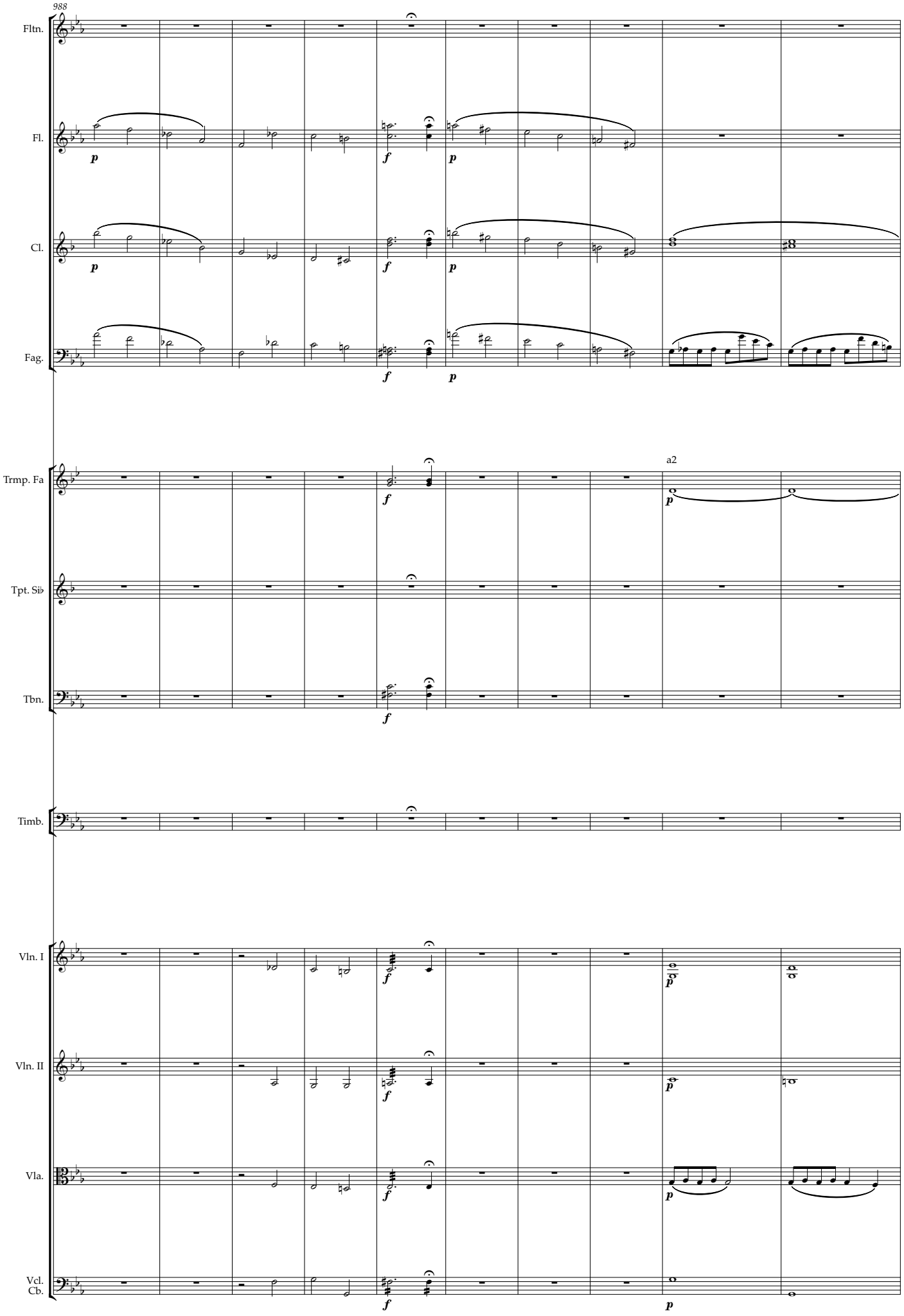

948
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
f
ff
nò, l'ab - - ban - - do - - nò, l'ab - - ban - - do - -
mò, il do - lor___ il___ do - lor___ le_____ con - su -
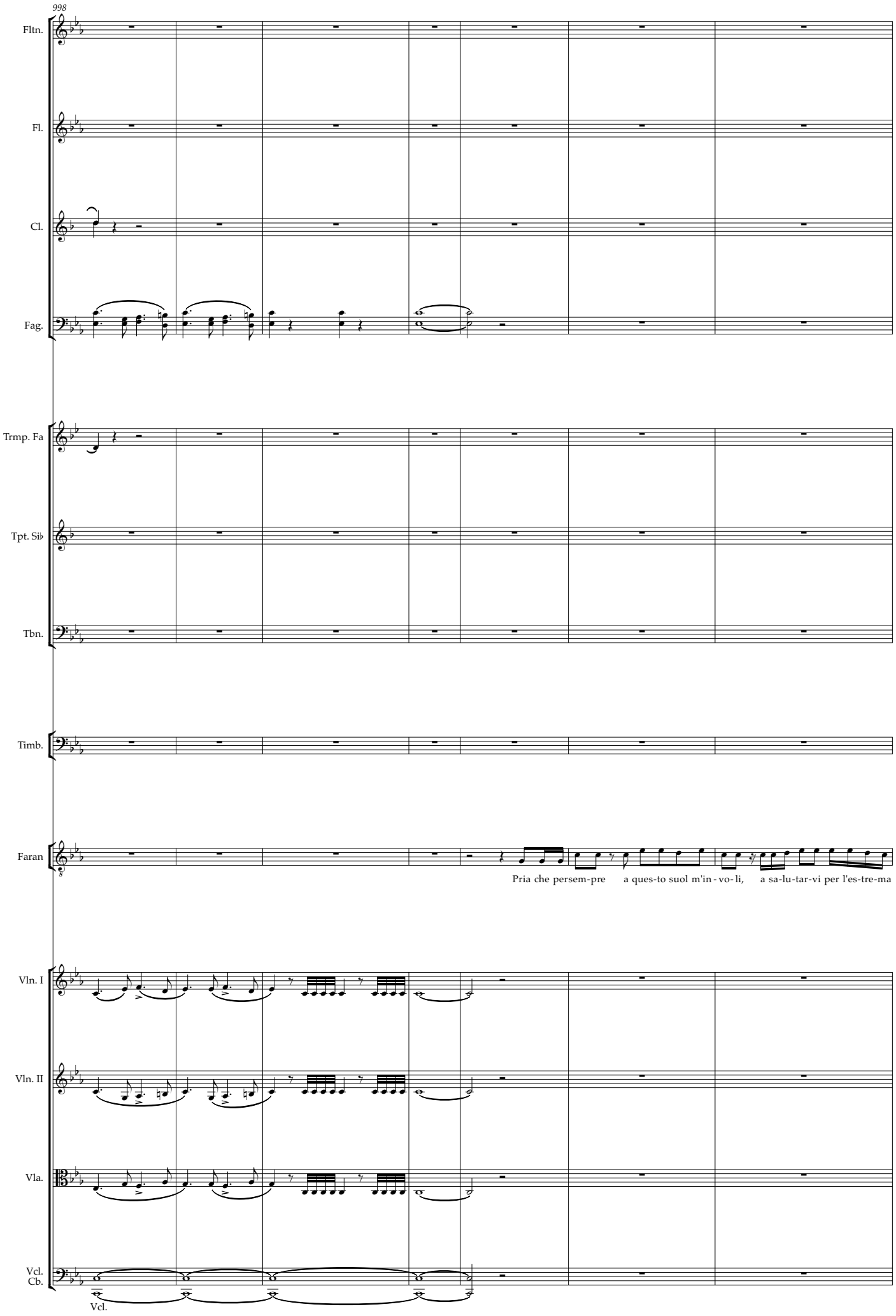

956
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faras.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
a2
nò, l'ab - ban - do - nò, l'ab - ban - do - nò, l'ab - ban - do - nò, la ra - gion, la ra - gion l'ab - ban - do -
mò, le con - su - mò, le con - su - mò, le - con - su - mò, il do - lor le con - - su -
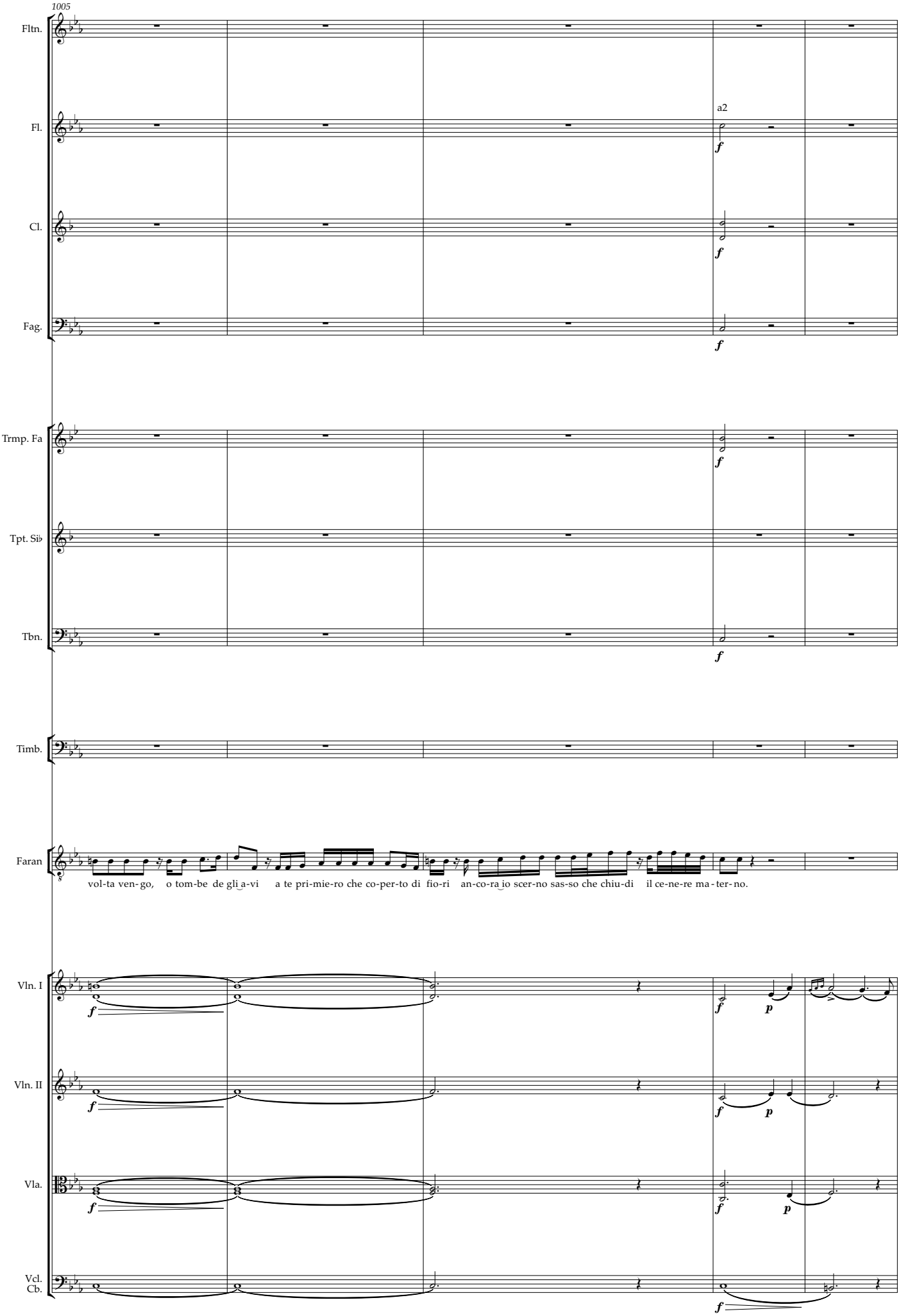

963
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
nò.
Sal.
mò.
Faras.
nò.
S.
nò.
A.
nò.
T.
nò.
B.
nò.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

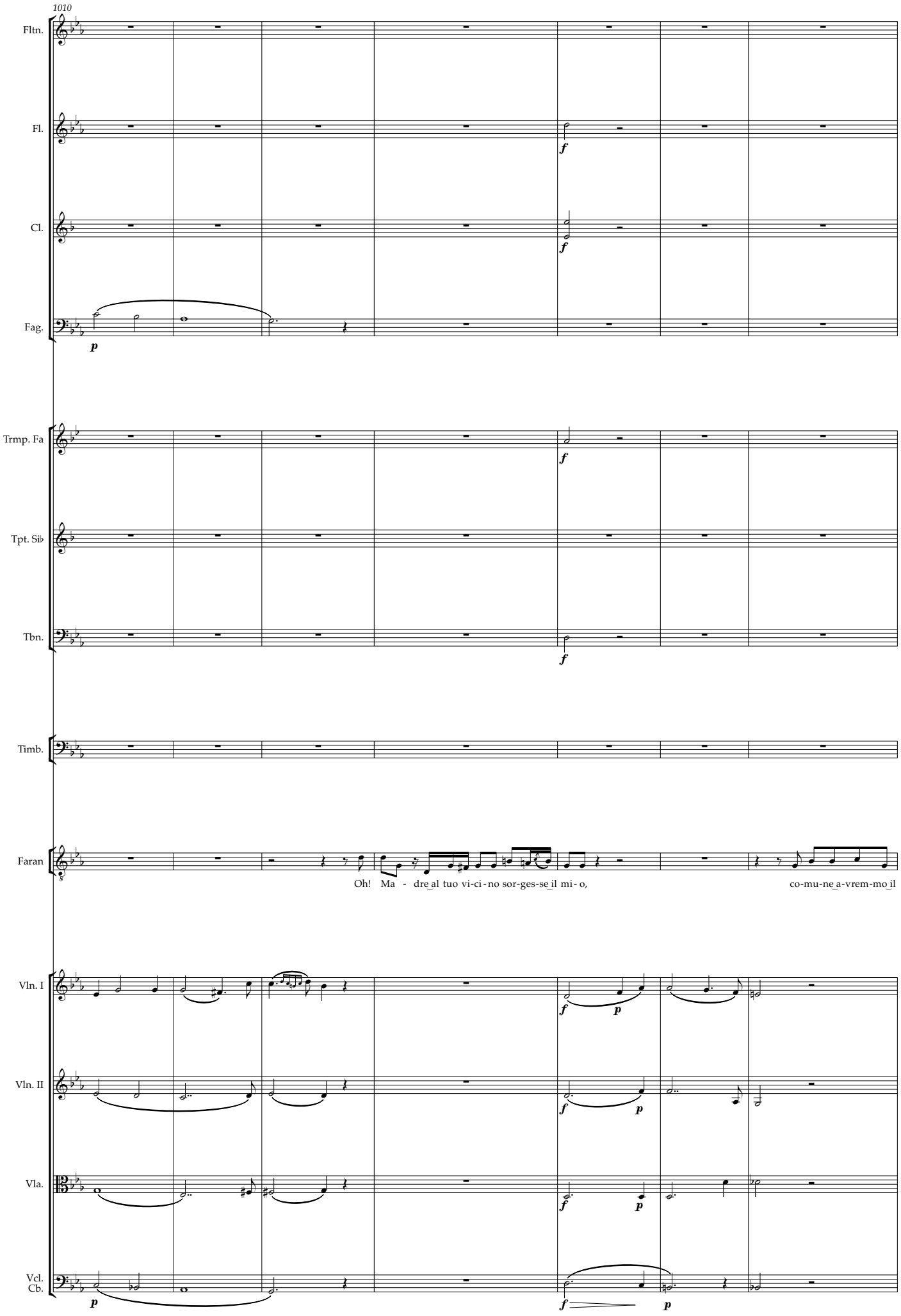

971
Fltn.
Fl.
Cl.
a2
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
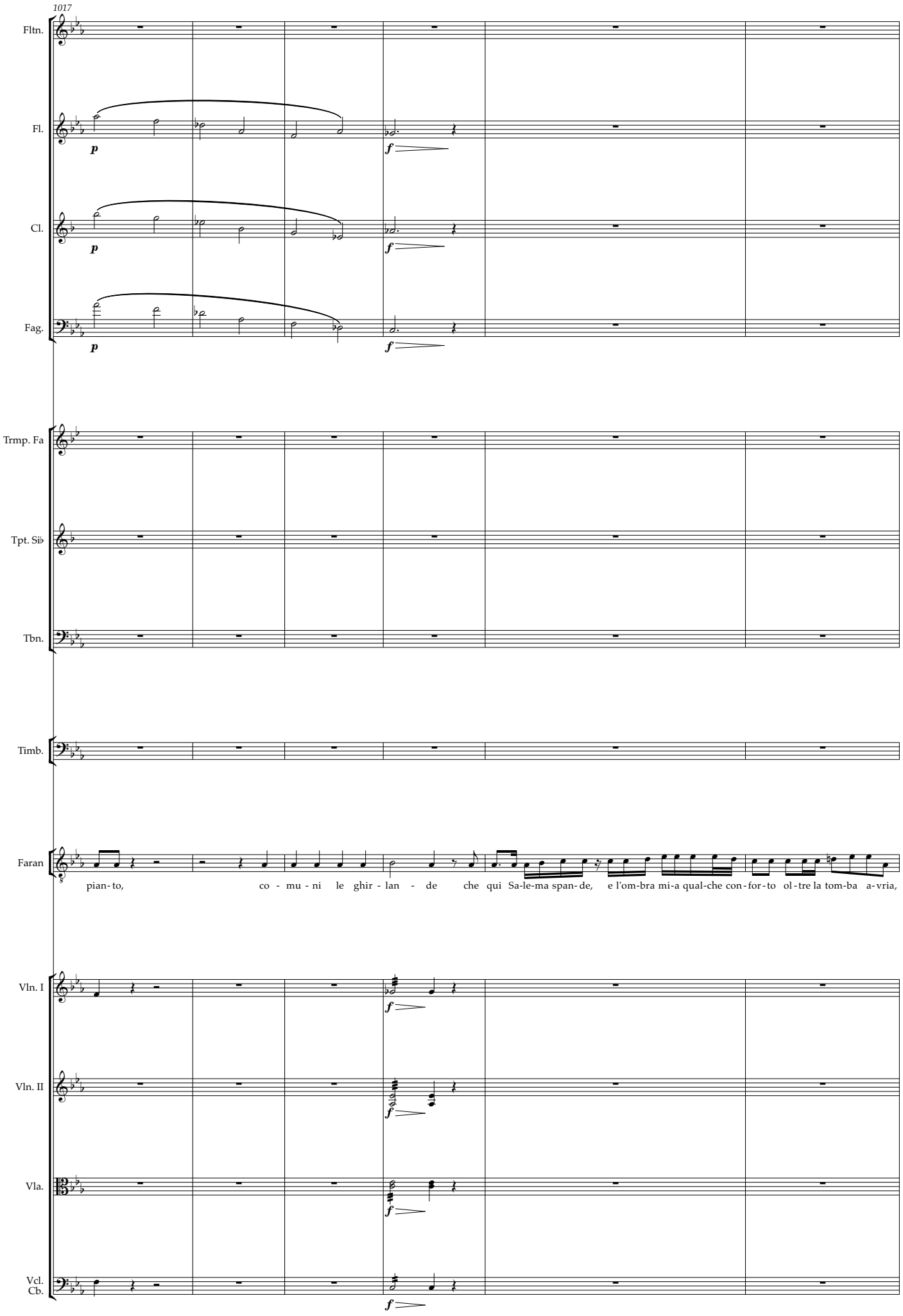

979
Andantino
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
a2
Trmp. Fa
Tpt. Siᵇ
Tbn.
Timb.
Andantino
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
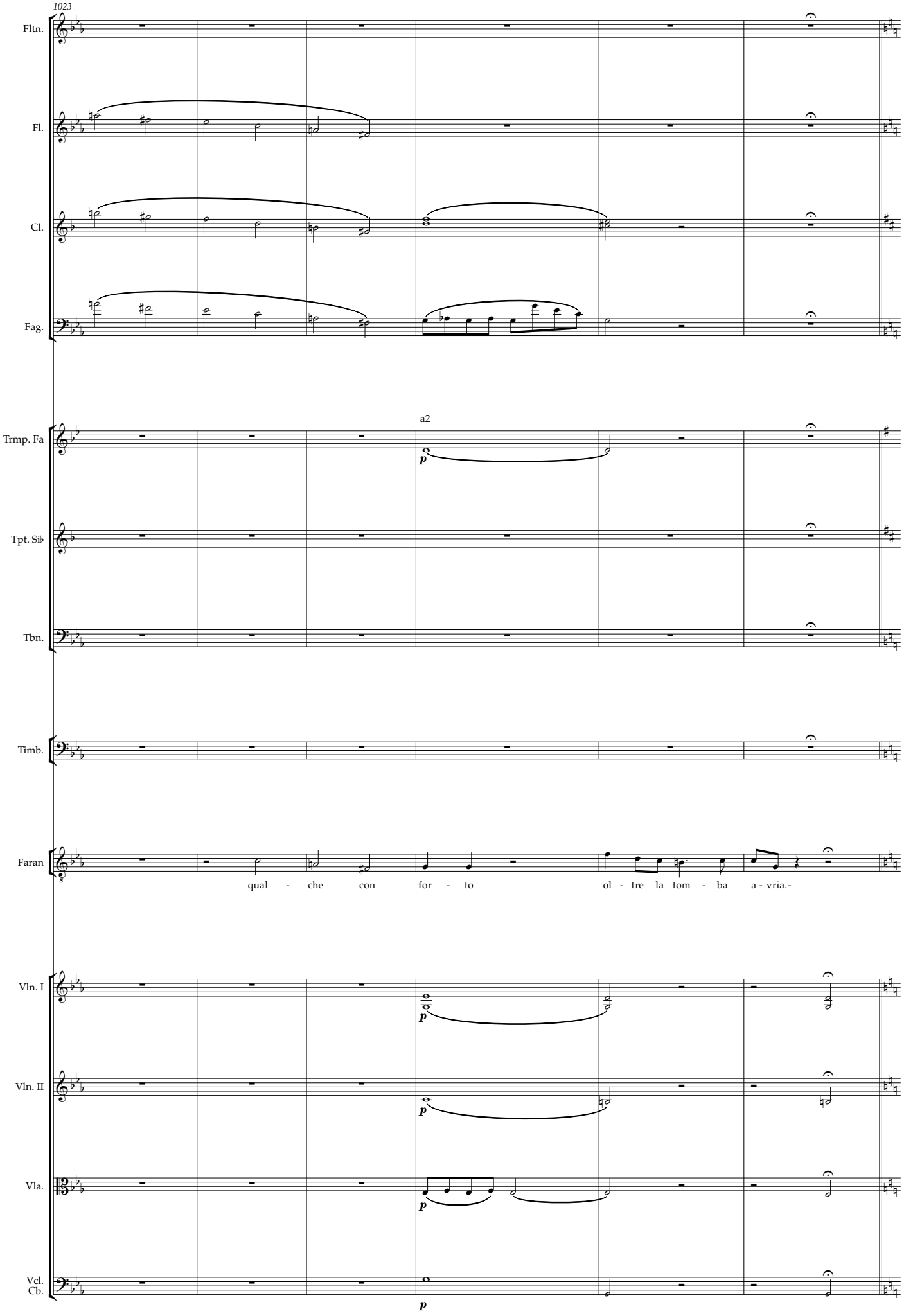

988
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
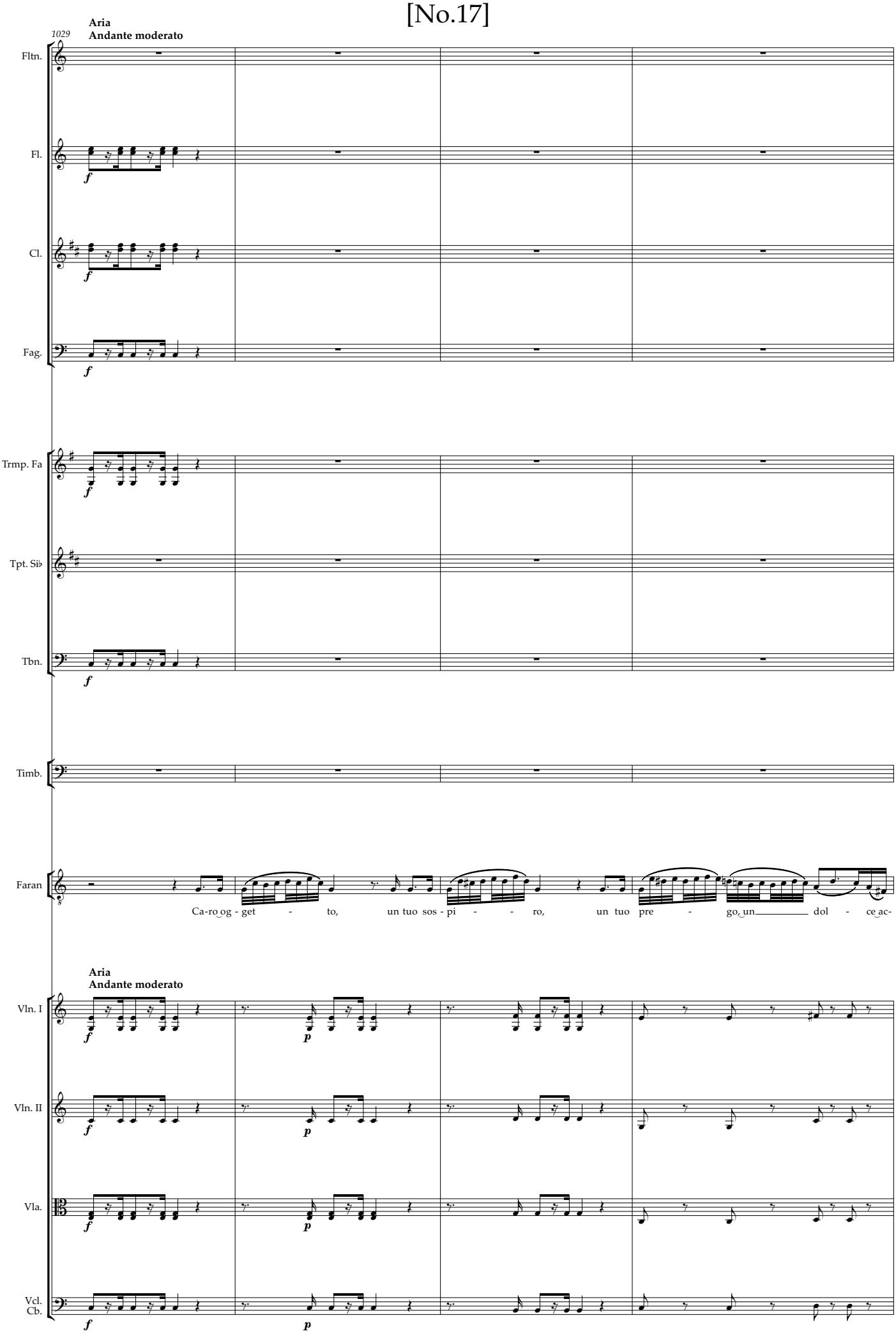

998
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Pria che persem-pre a ques-to suol m'in - vo - li, a sa-lu-tar-vi per l'es-tre-ma
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Vcl.
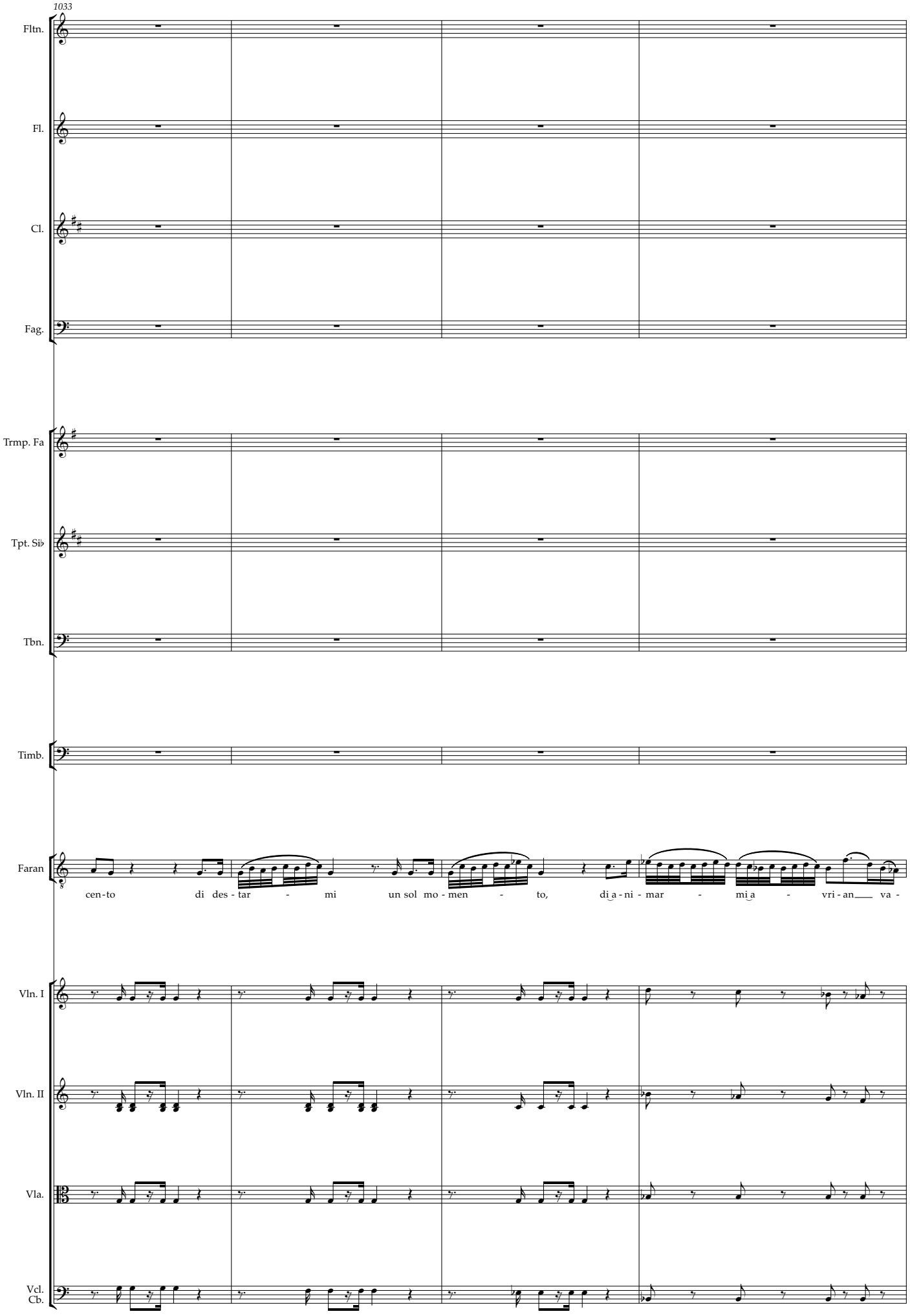

1005
Fltn.
Fl.
a2
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
vol-ta ven-go, o tom-be de gli a-vi a te pri-mie-ro che co-per-to di fio-ri an-co-ra io scer-no sas-so che chiu-di il ce-ne-re ma-ter-no.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
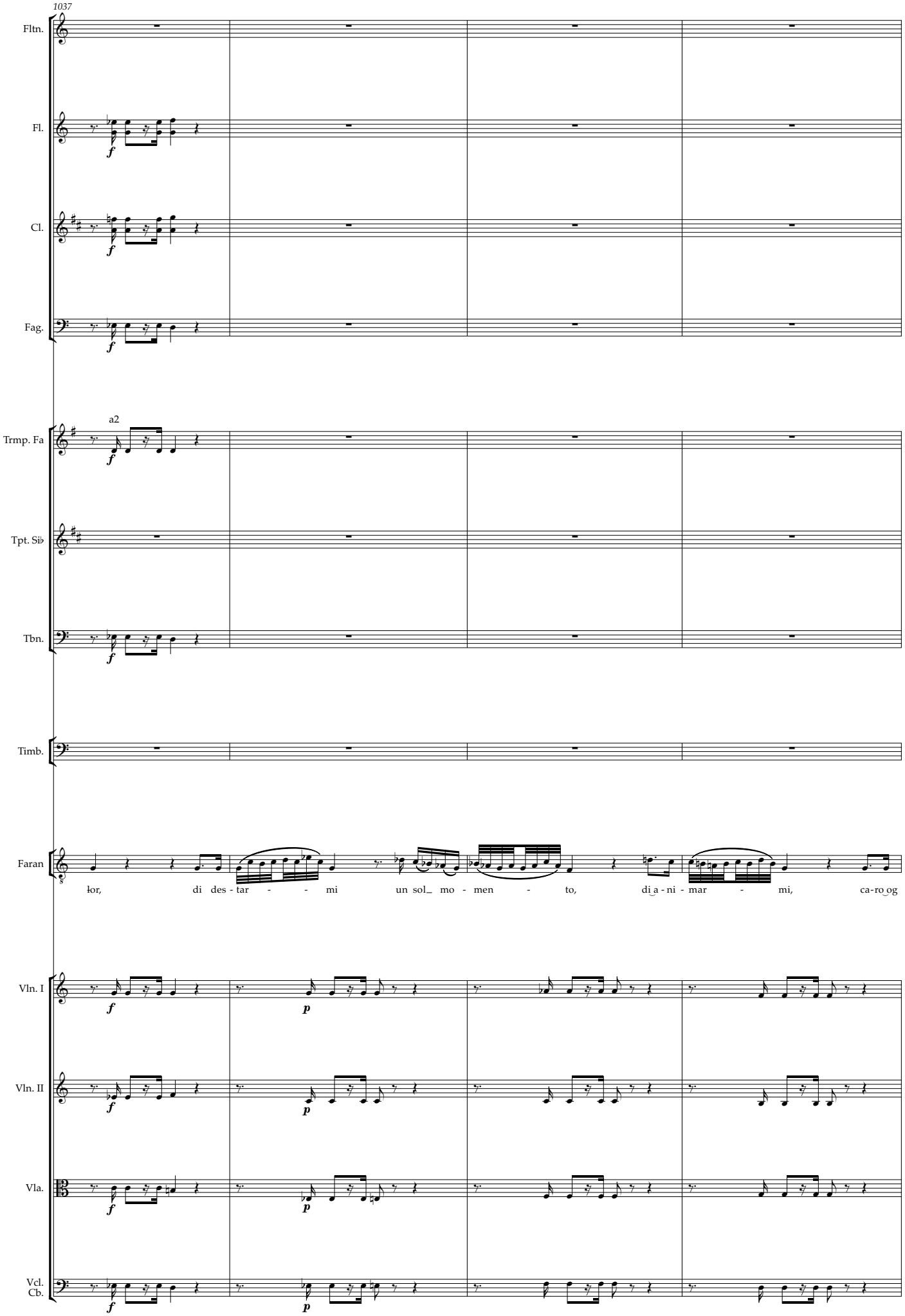

1010
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Oh! Ma - dre al tuo vi-ci-no sor-ges-se il mi-o,
co-mu-ne a-vrem-mo il
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
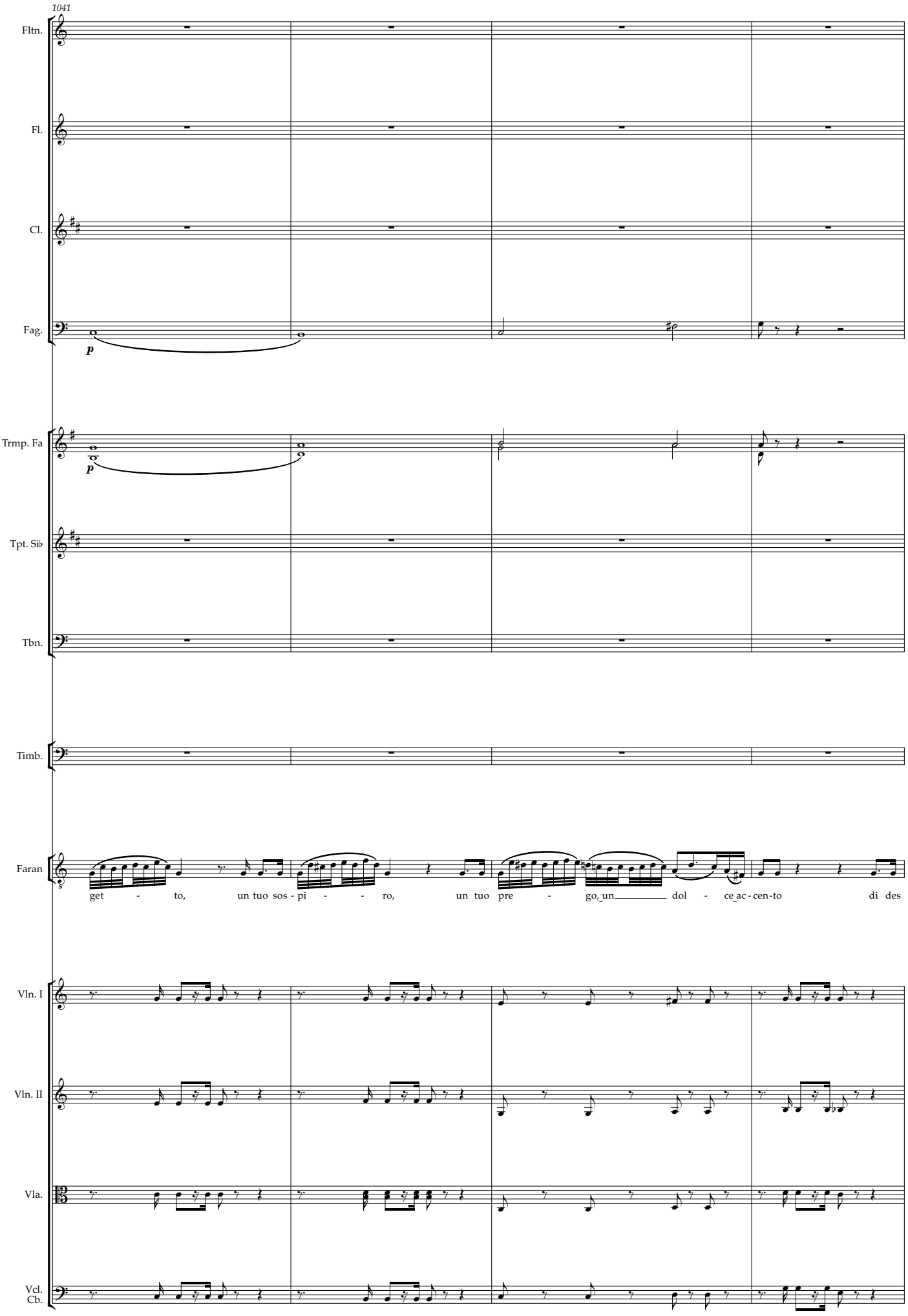

1017
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
f
pian- to, co - mu - ni le ghir - lan - de che qui Sa-le-ma span- de, e l'om-bra mi-a qual-che con - for - to ol - tre la tom-ba a-vria,
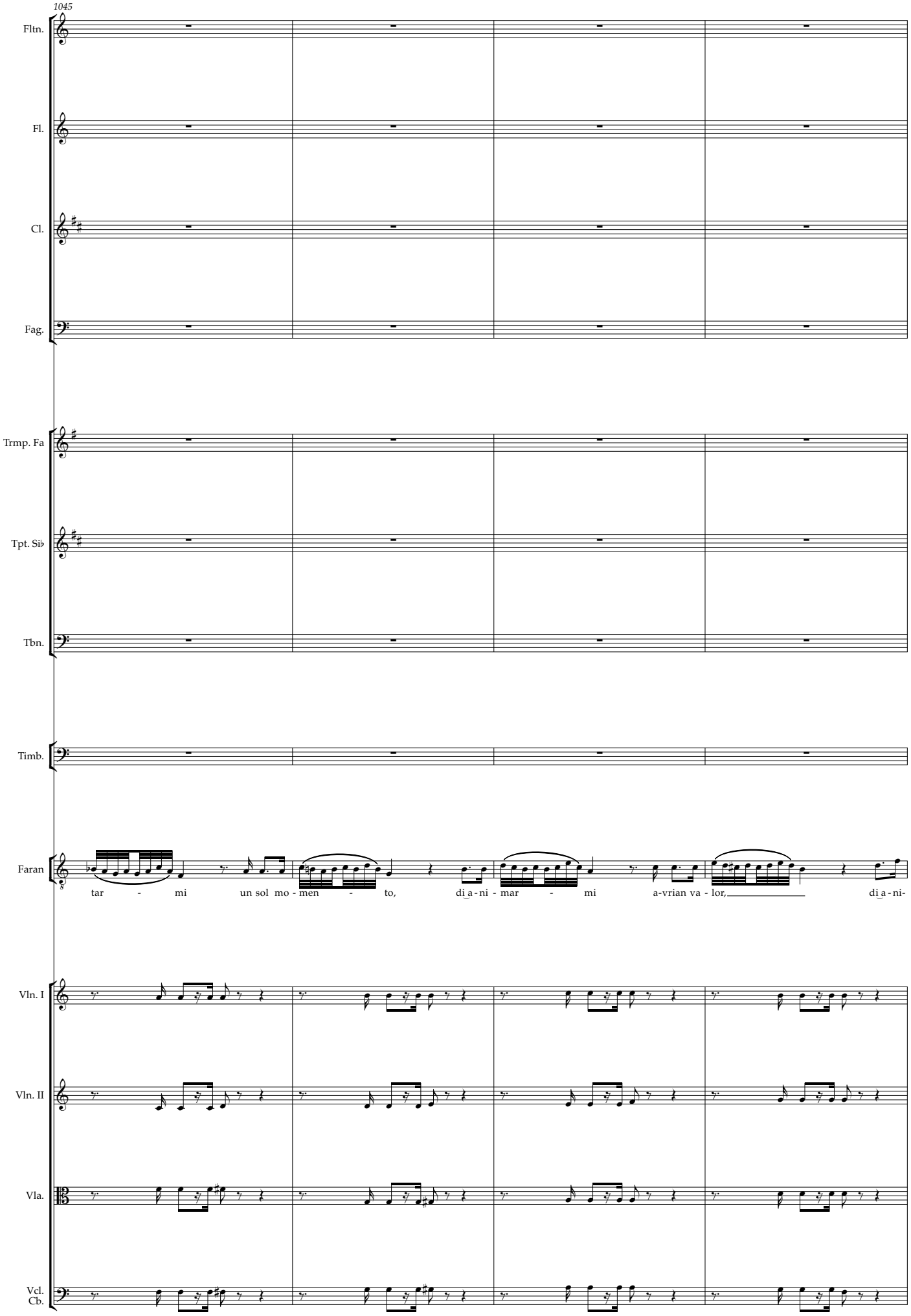

1023
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
a2
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
qual - che con for - to ol - tre la tom - ba a - vria.-
Vln. I
p
Vln. II
p
Vla.
p
Vcl.
Cb.
p
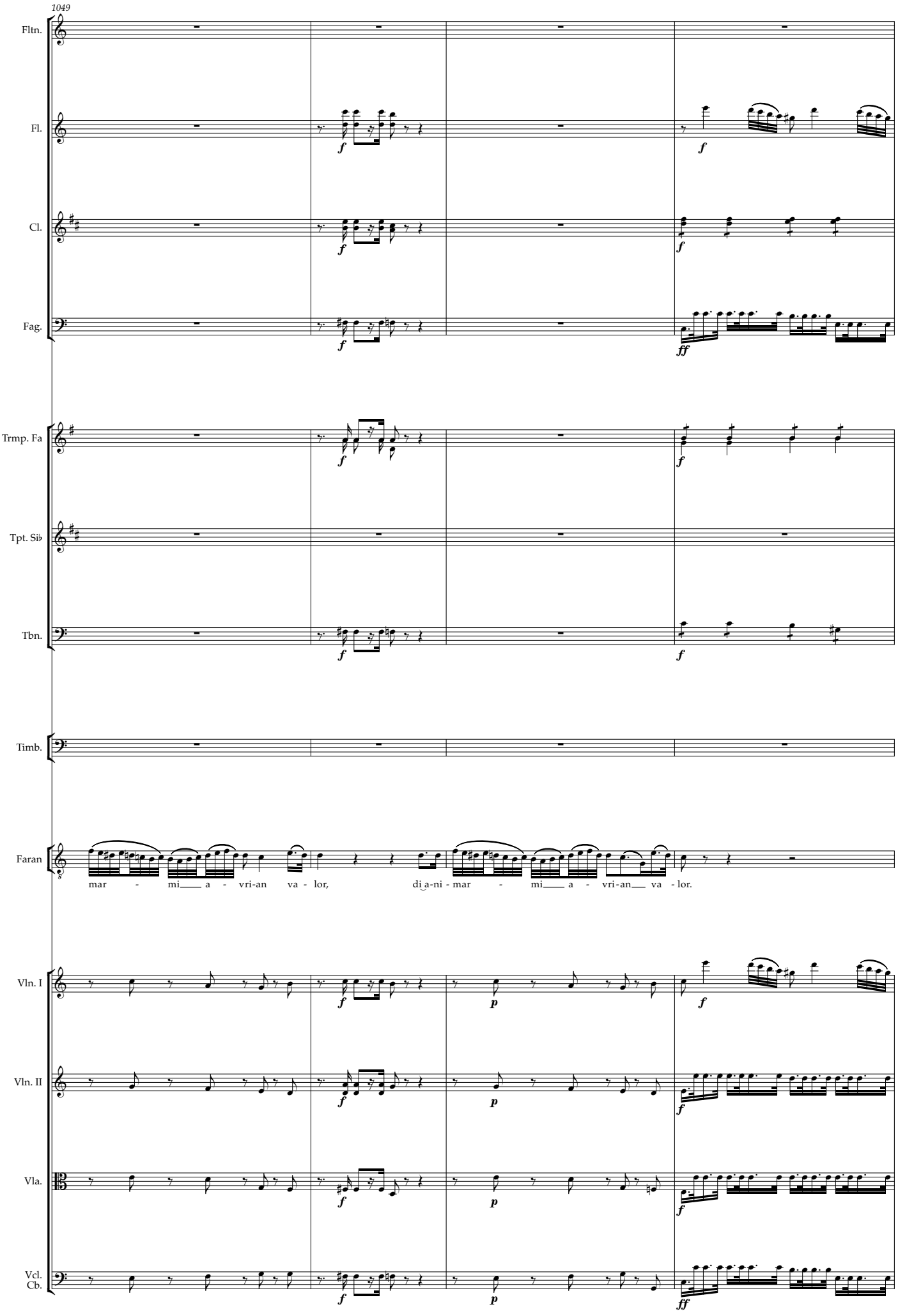

1029
Aria
Andante moderato
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Ca-ro og - get - to, un tuo sos - pi - - ro, un tuo pre - go, un dol - ce ac-
Aria
Andante moderato
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
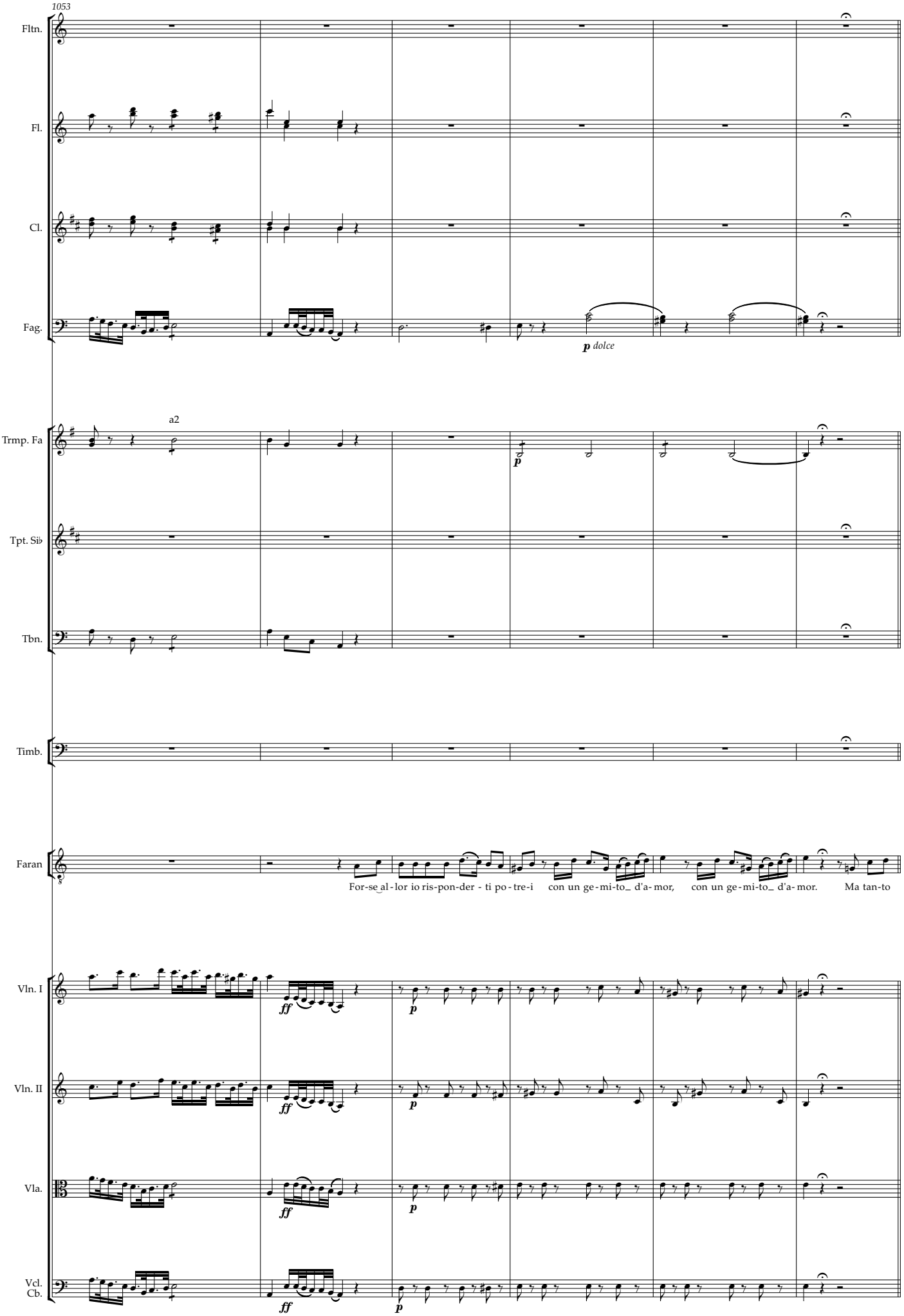

1033
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
cen-to di des-tar - mi un sol mo-men - to, di_a-ni-mar - mi_a - vri-an___ va -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
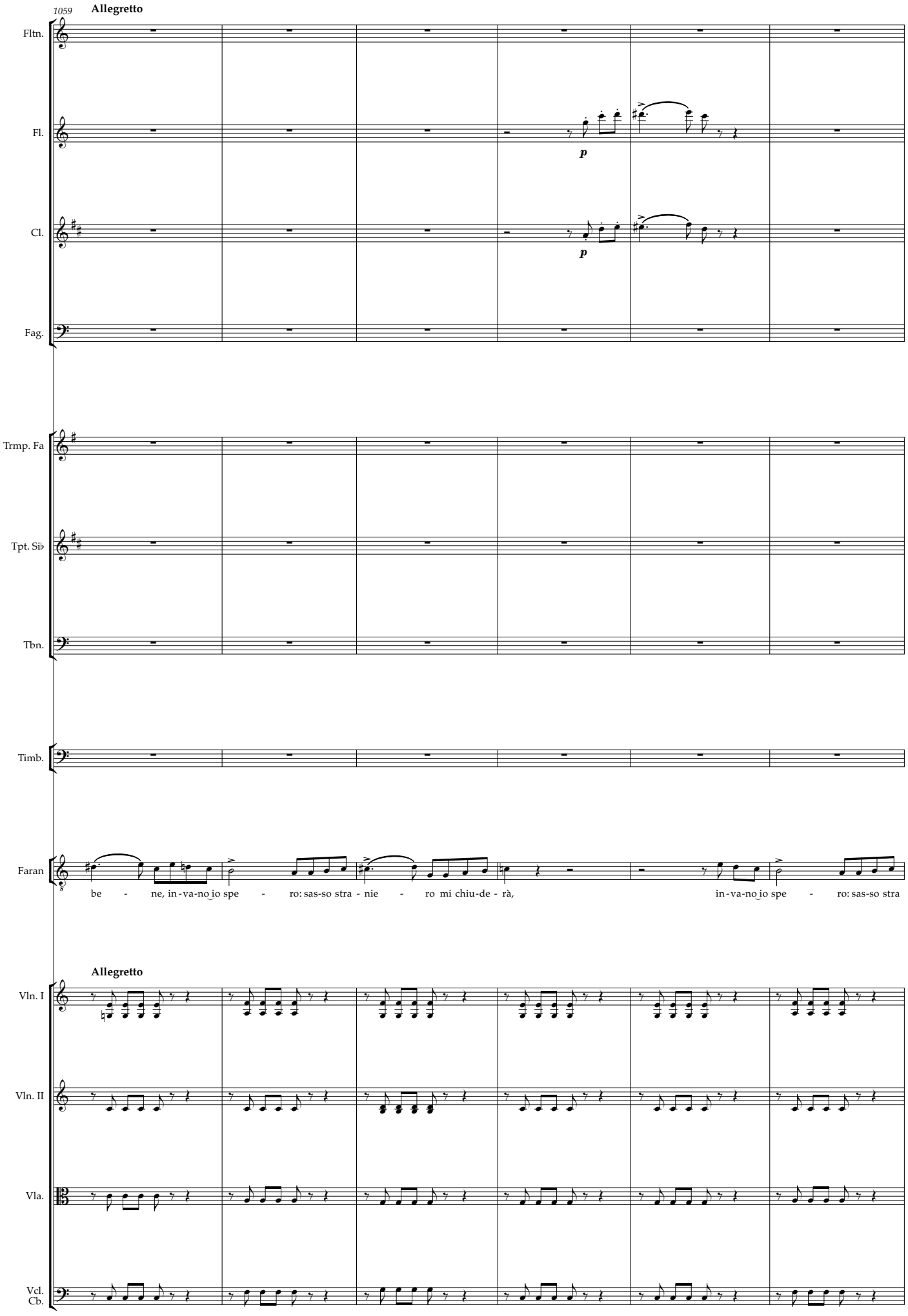

1037
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
a2
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
łor, di des - tar - - mi un sol_ mo - men - to, di_a - ni - mar - mi, ca-ro_og
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
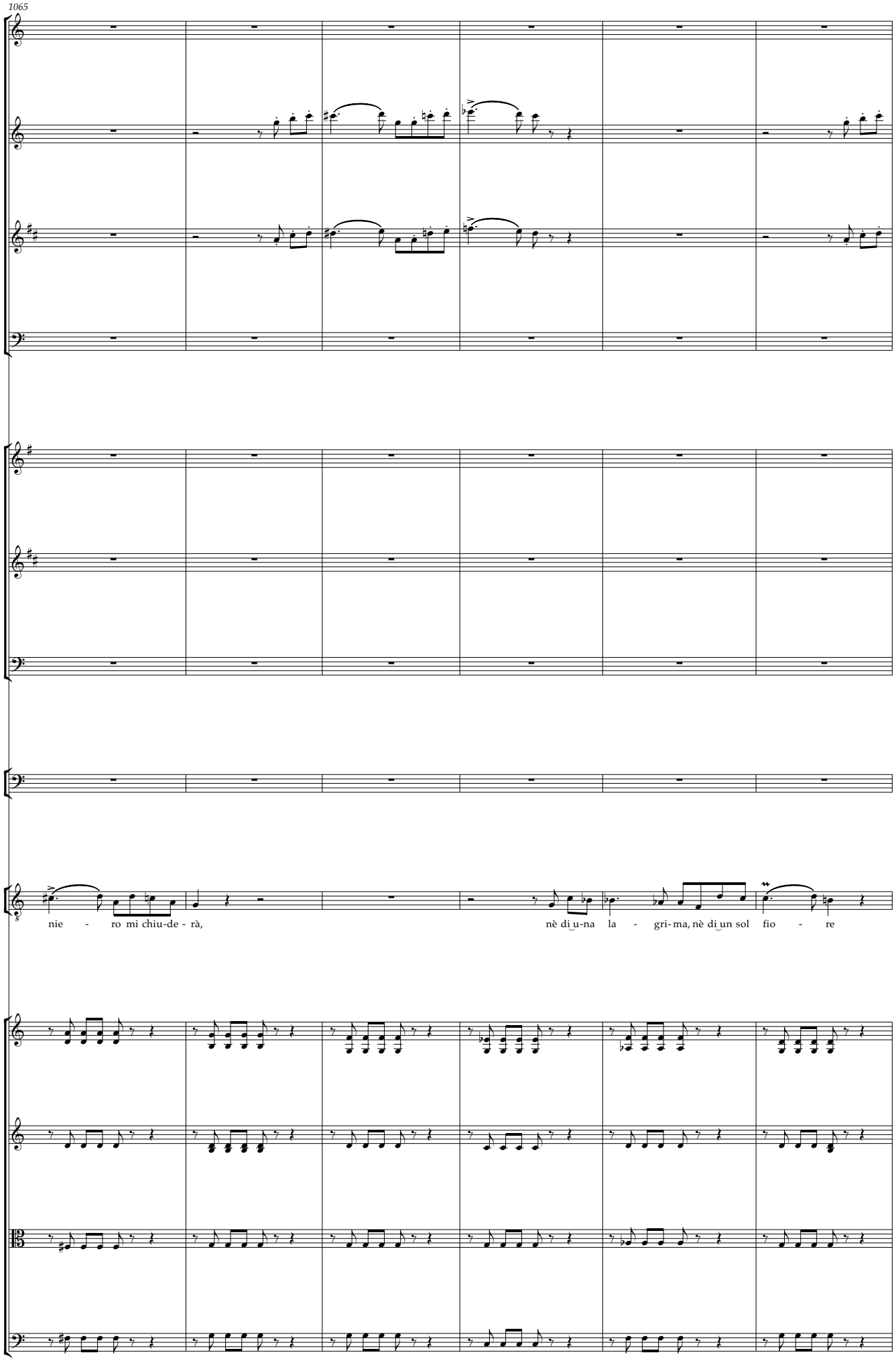

1041
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
p
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
get - to, un tuo sos - pi - - ro, un tuo pre - go, un dol - ce ac - cen - to di des
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
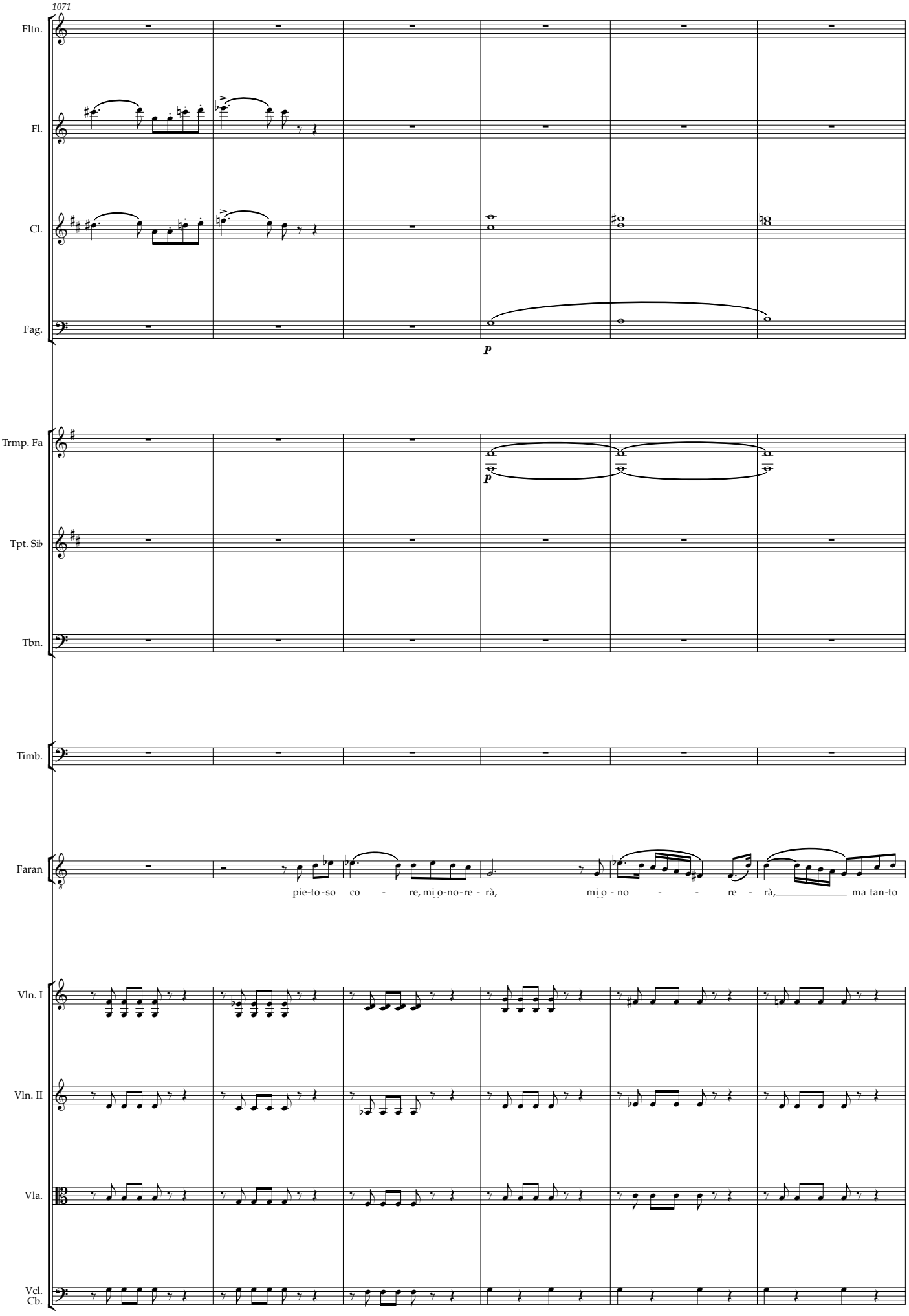

1045
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
tar - mi un sol mo - men - to, di a - ni - mar - mi a-vrian va - lor, di a - ni-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
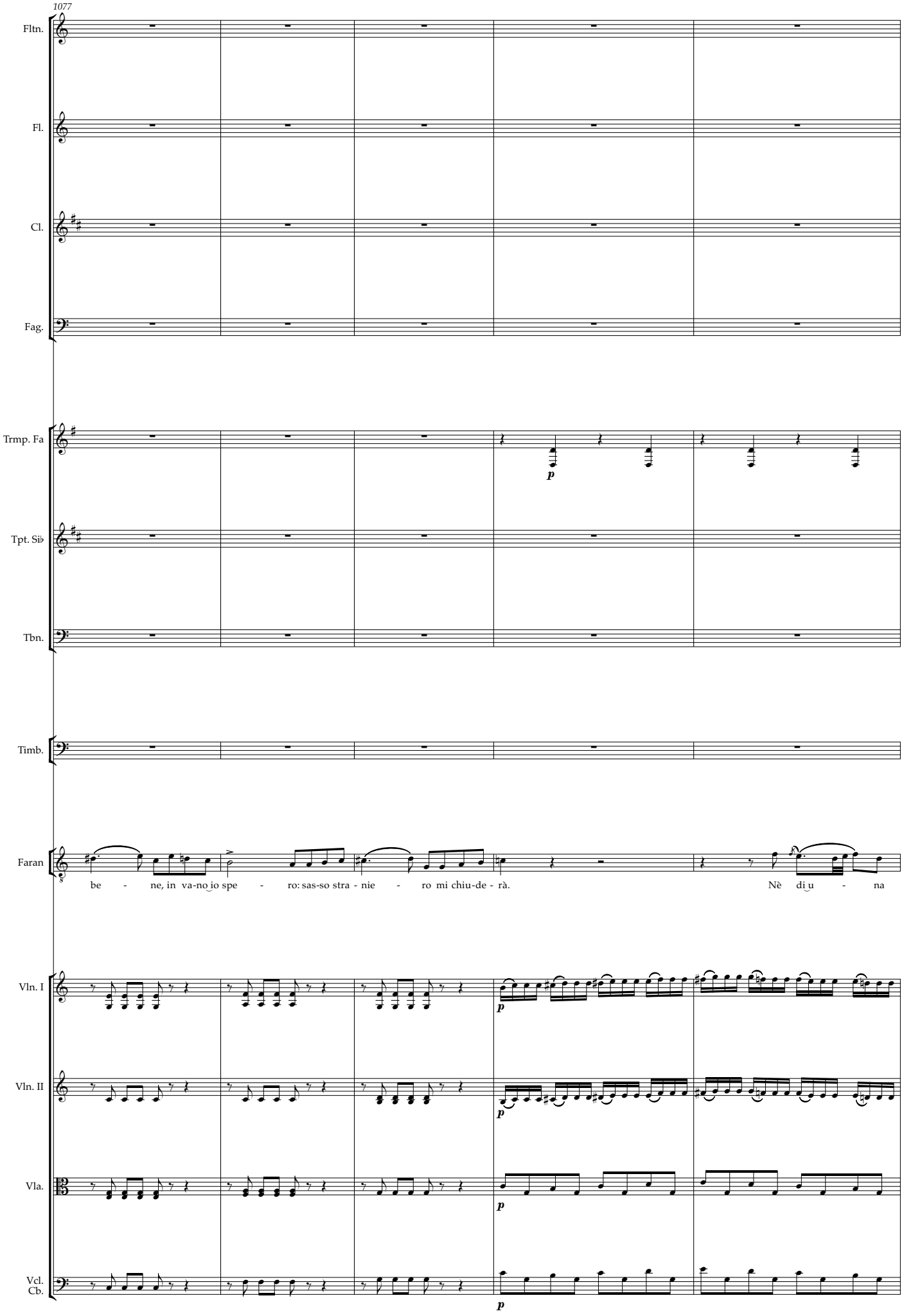

1049
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
mar - mi___ a - vri-an va - lor, di_a-ni - mar - mi___ a - vri-an___ va - lor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
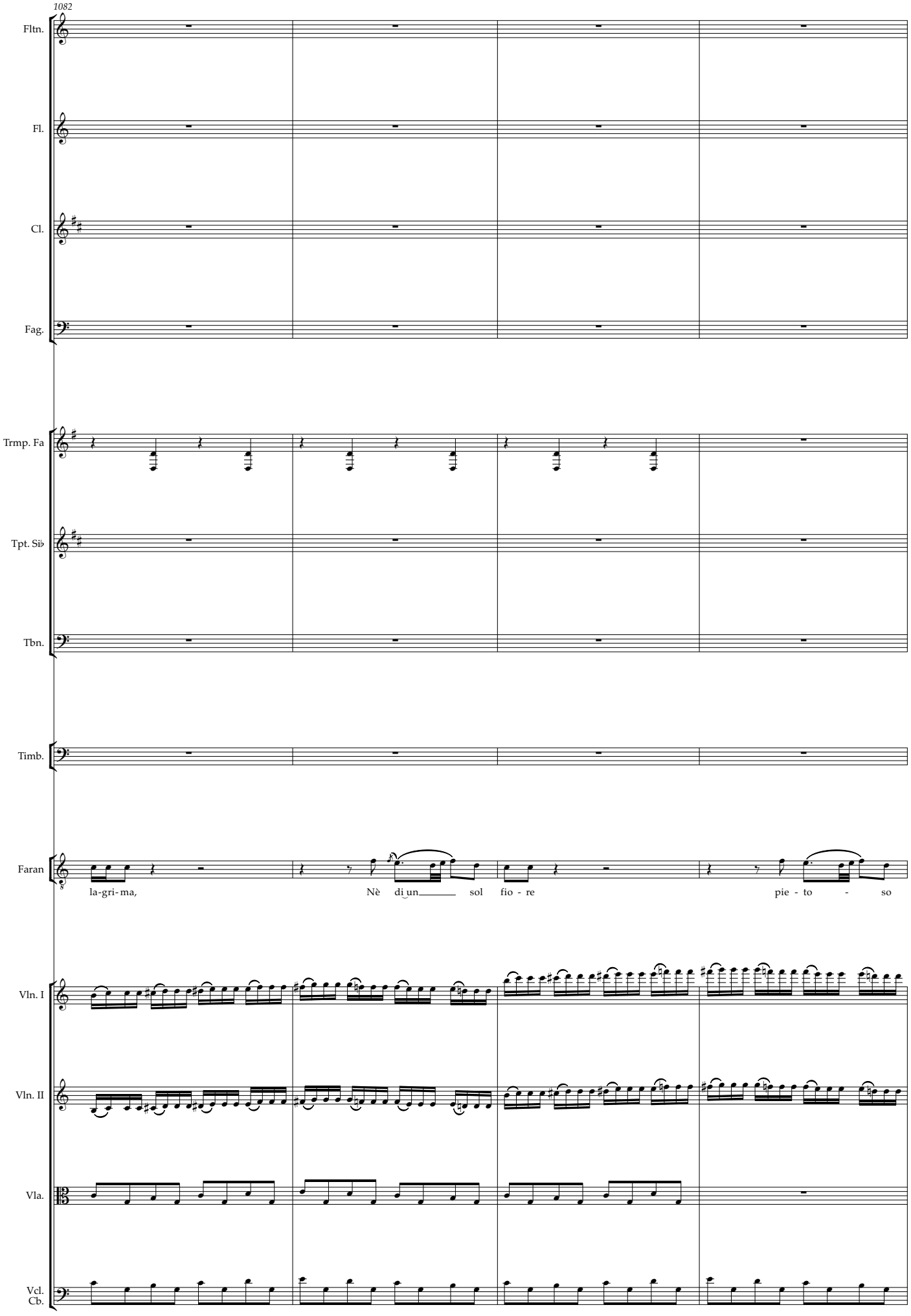

1053
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
p dolce
a2
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
For-se al-lor io ris-pon-der - ti po - tre-i con un ge - mi-to_ d'a- mor, con un ge - mi-to_ d'a- mor. Ma tan-to
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
p
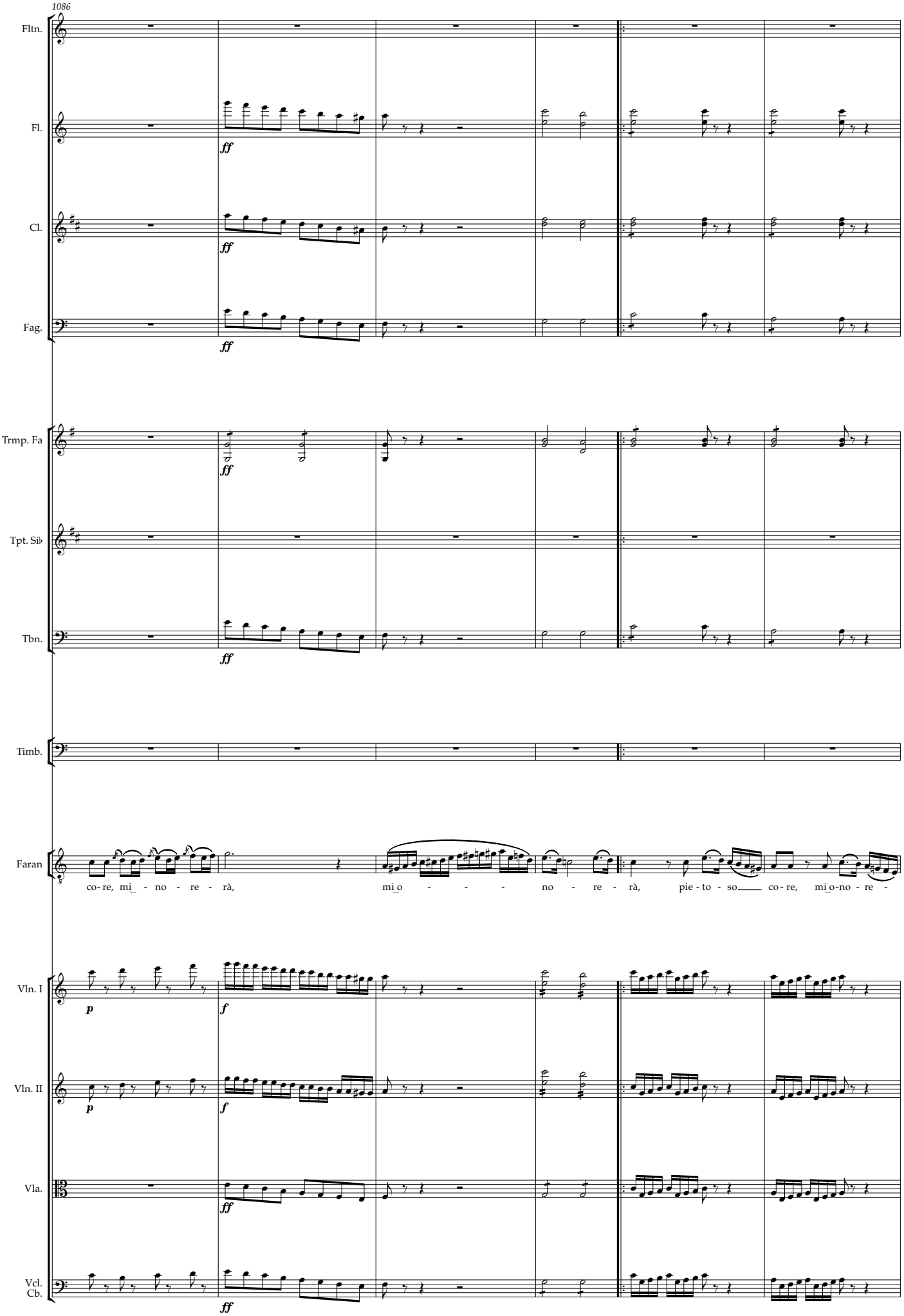

1059
Allegretto
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
p
p
be - ne, in-va-no io spe - ro: sas-so stra - nie - ro mi chiu-de - rà, in-va-no io spe - ro: sas-so stra
Allegretto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
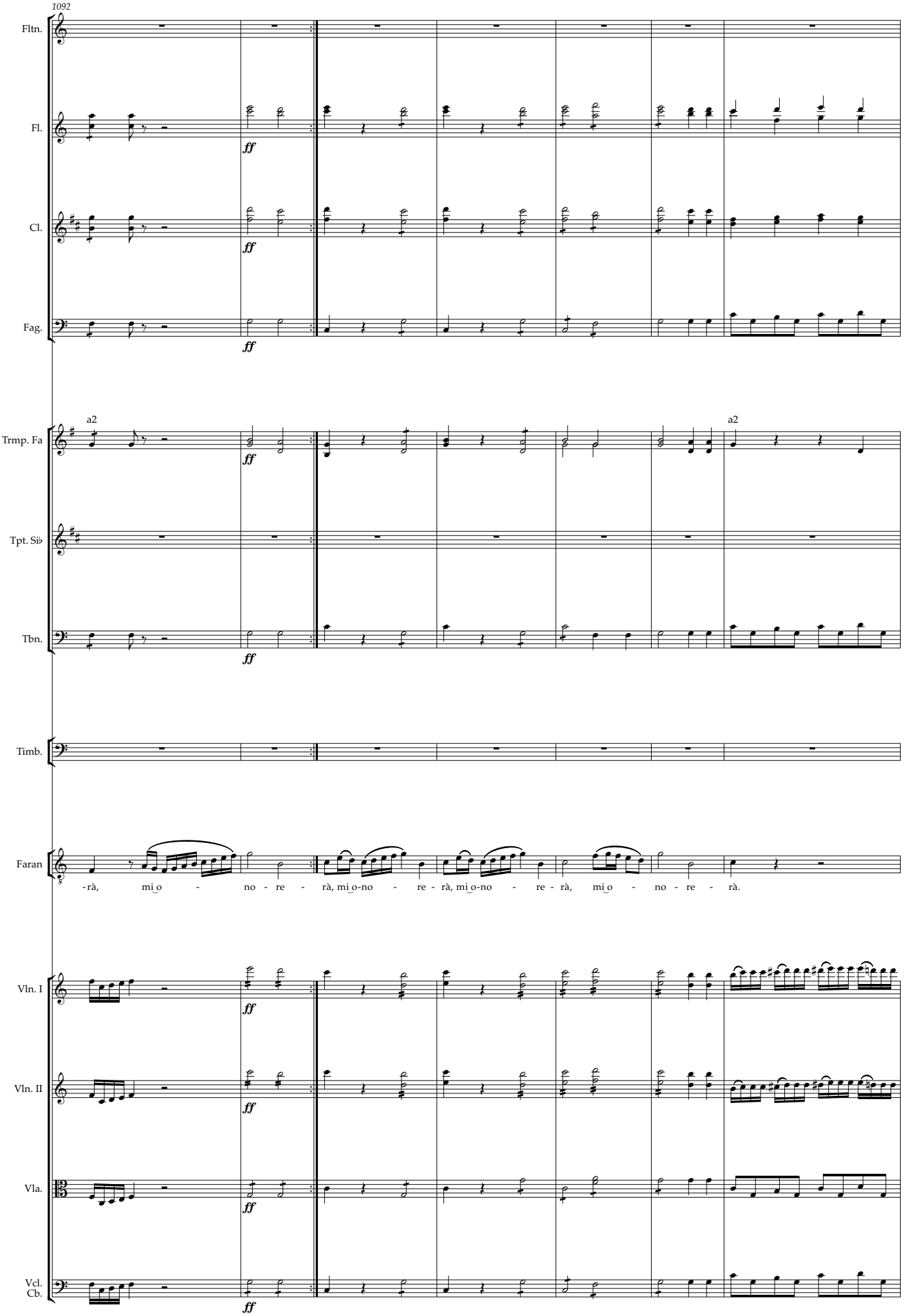

1065
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
nie - ro mi chiu-de - rà,
nè di u-na la - gri-ma, nè di un sol fio - re
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
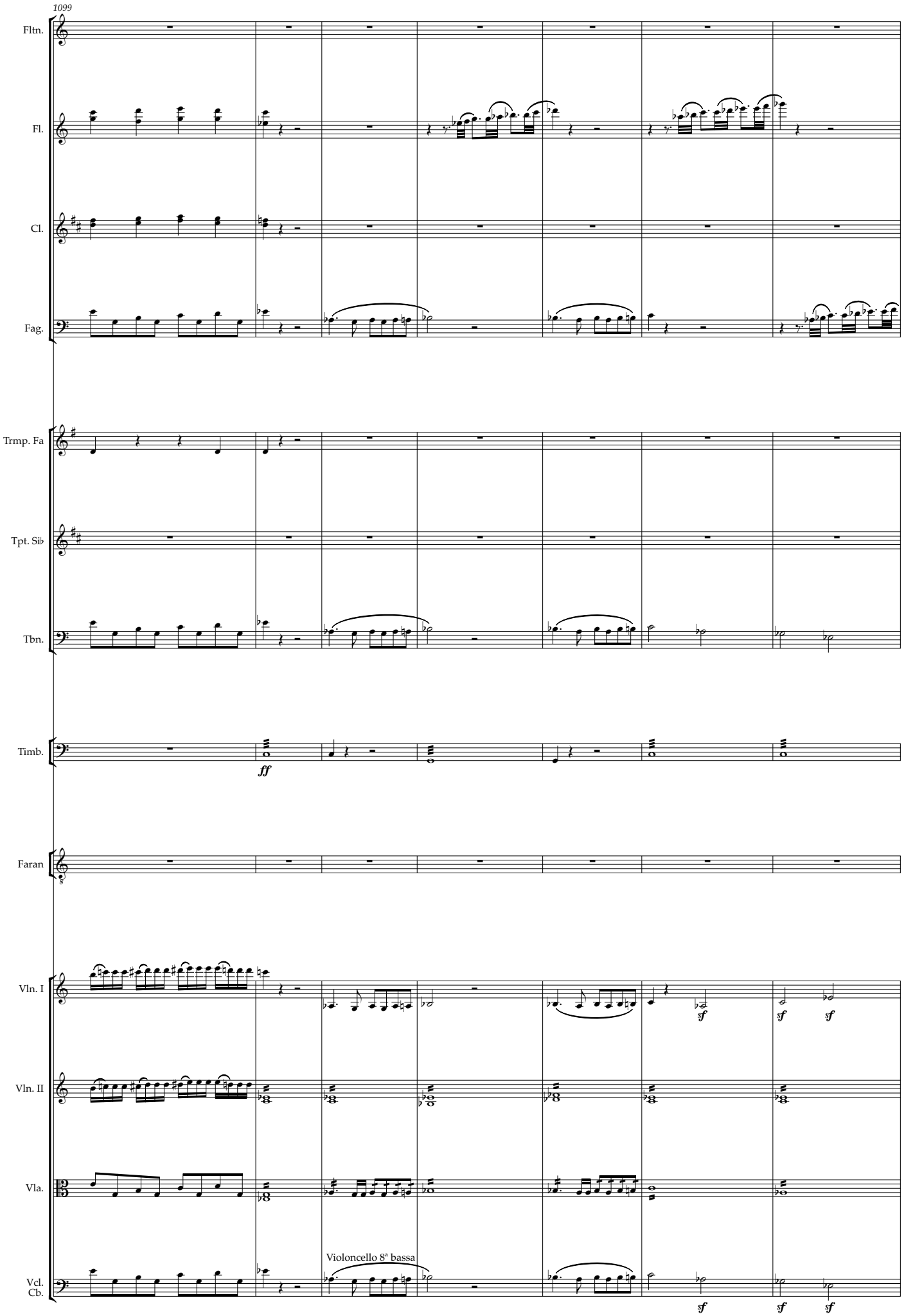

1071
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
p
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
pie-to-so co - re, mi o-no-re - rà, mi o - no - - re - rà, ma tan-to
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
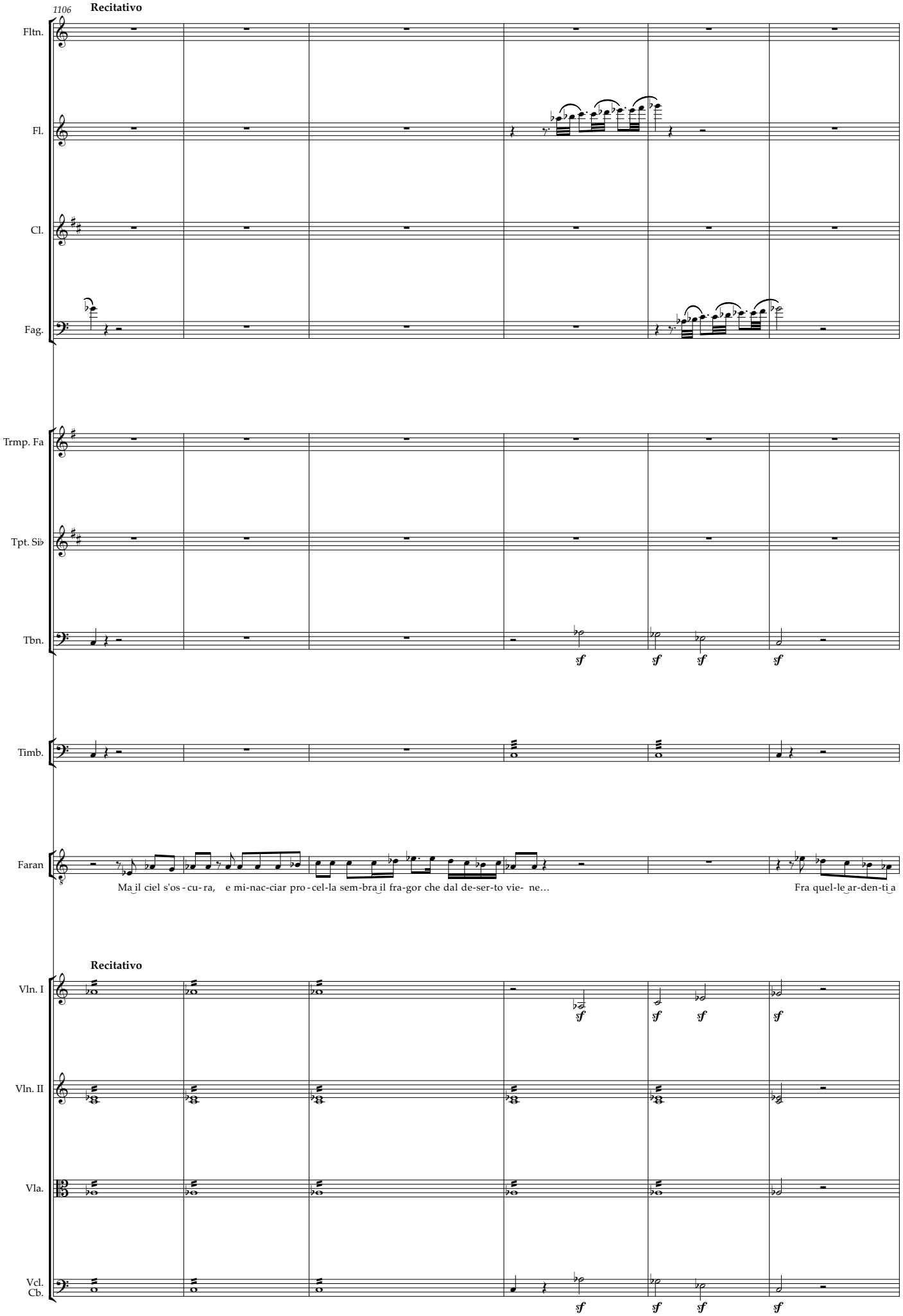

1077
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
be - ne, in va-no io spe - ro: sas-so stra - nie - ro mi chiu-de - rà.
Nè di u - na
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
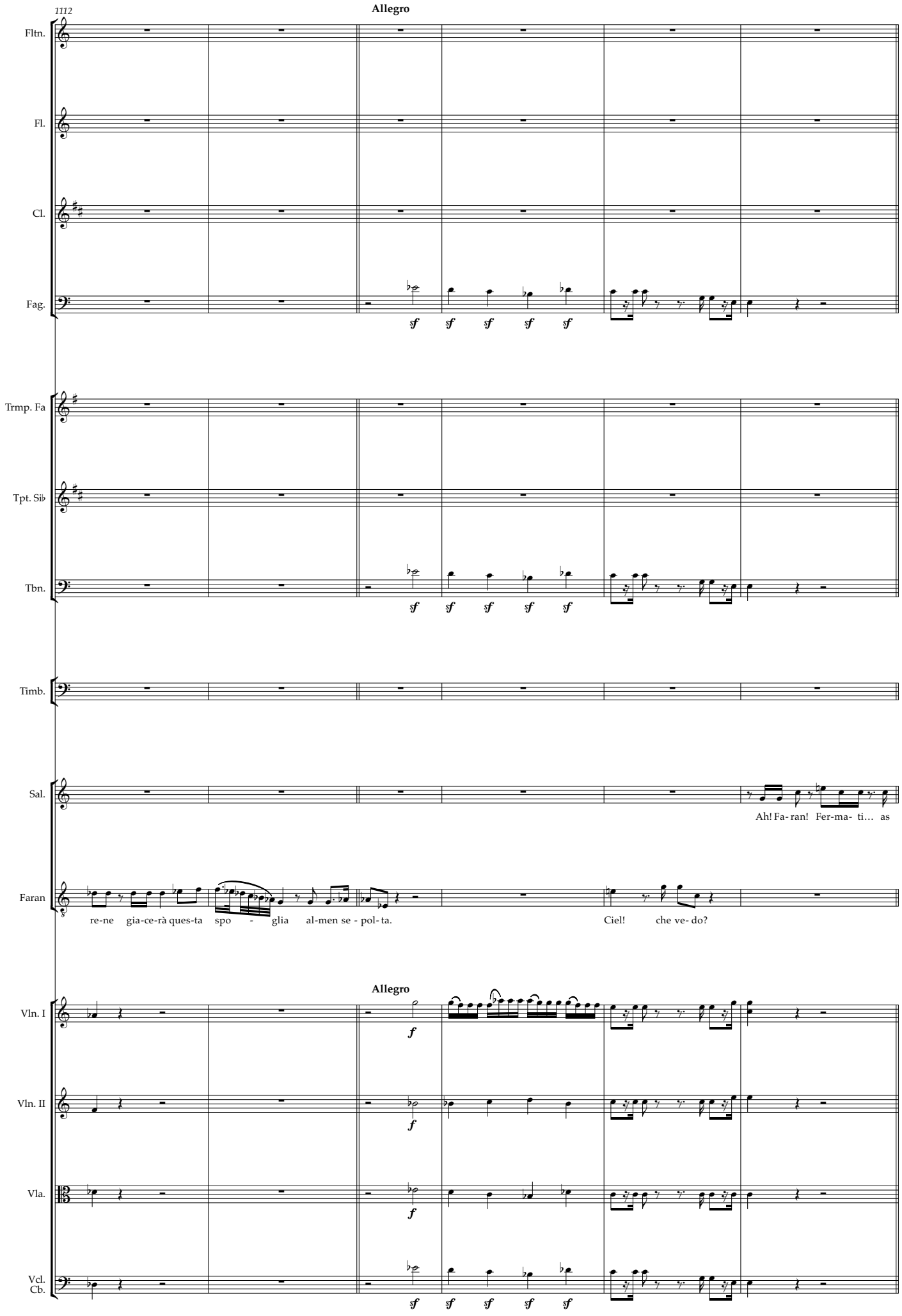

1082
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
la-gri-ma,
Nè di un sol fio - re
pie - to - so
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
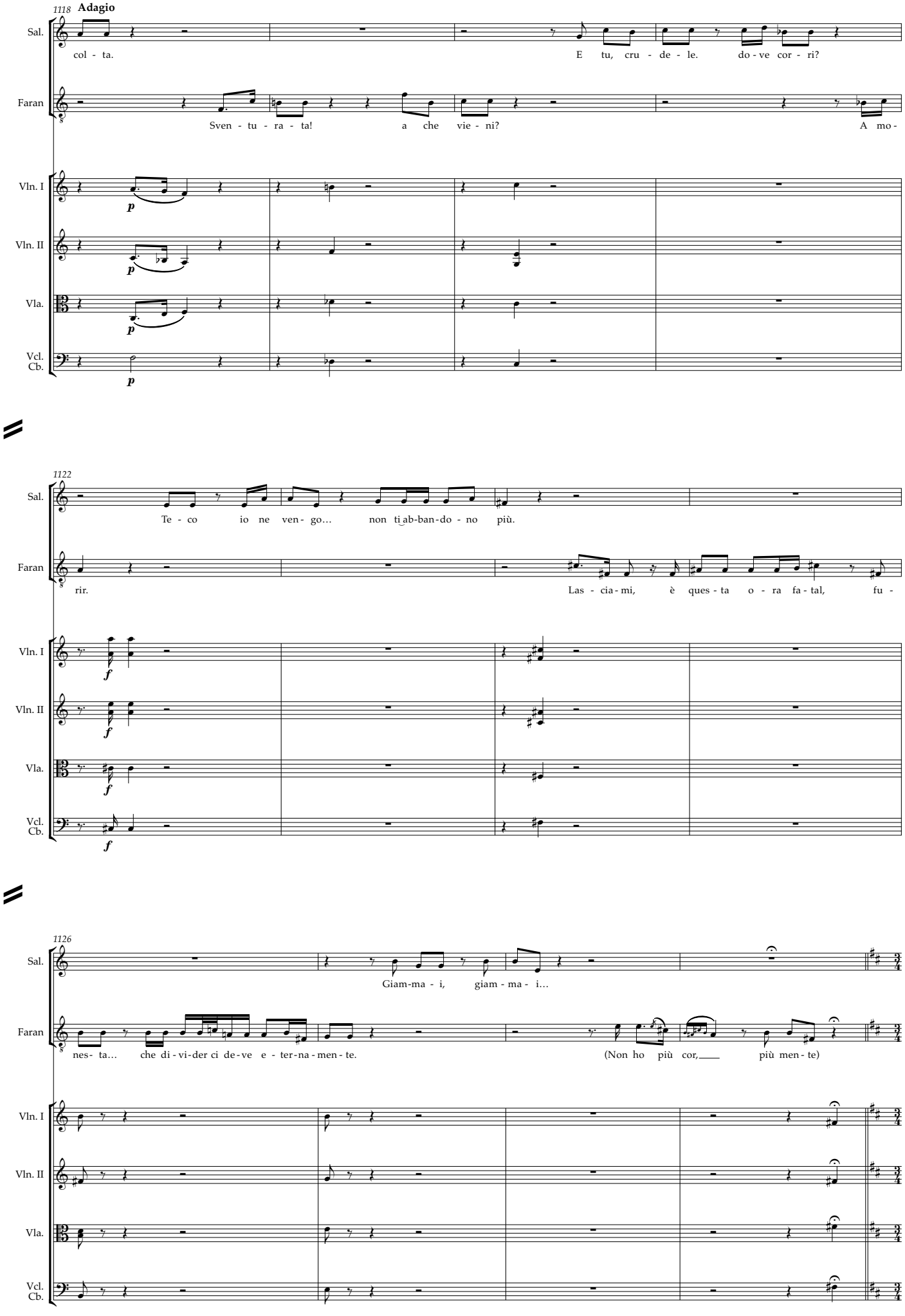

1086
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
p
f
co- re, mi - no - re - rà, mi o - - - - no - re - rà, pie - to - so co - re, mi o-no - re -

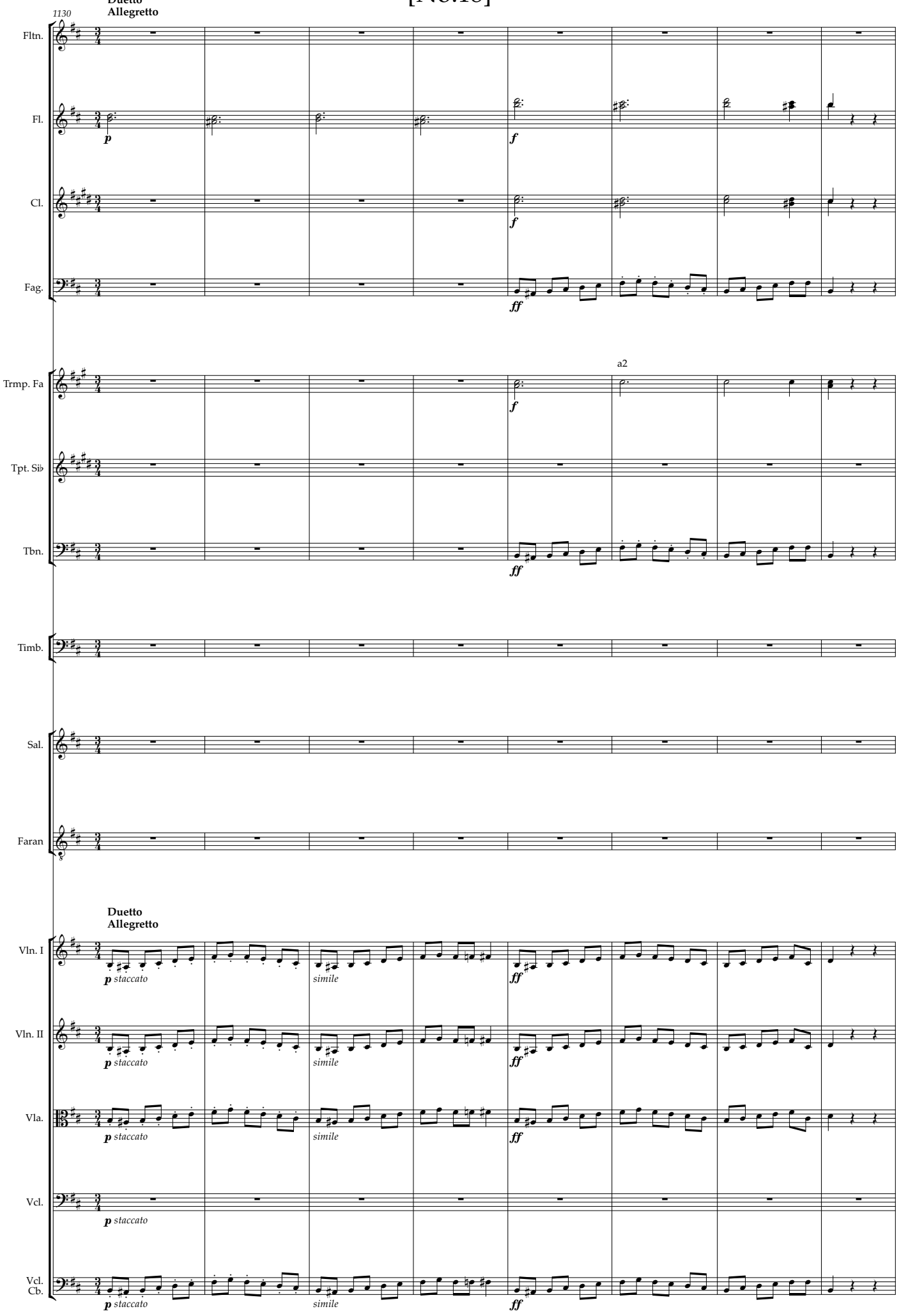

1092
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
a2
-rà, mi o - no - re - rà, mi o-no - re - rà, mi o-no - re - rà, mi o - no - re - rà.
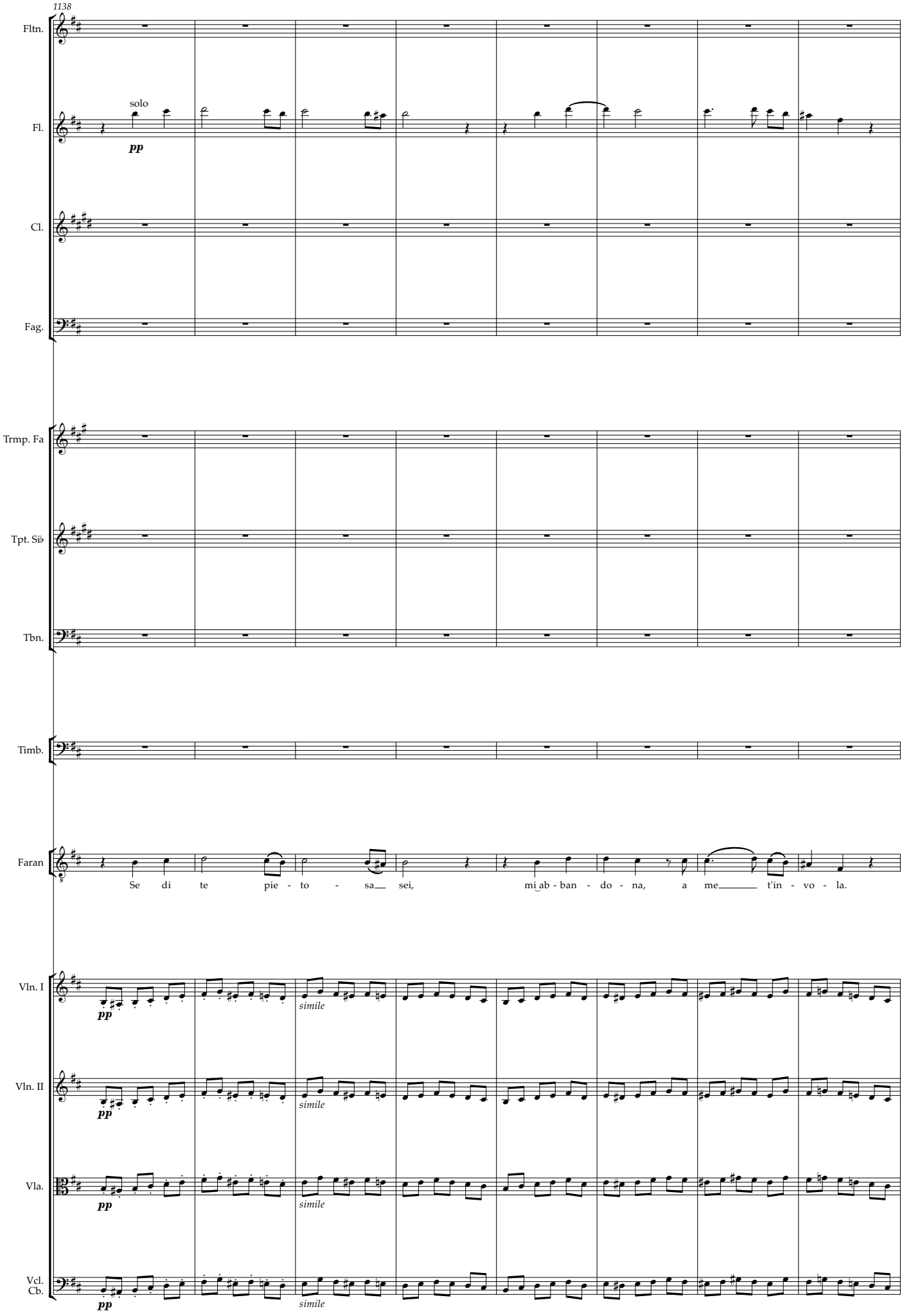

1099
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
ff
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Violoncello 8ª bassa
Vcl.
Cb.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
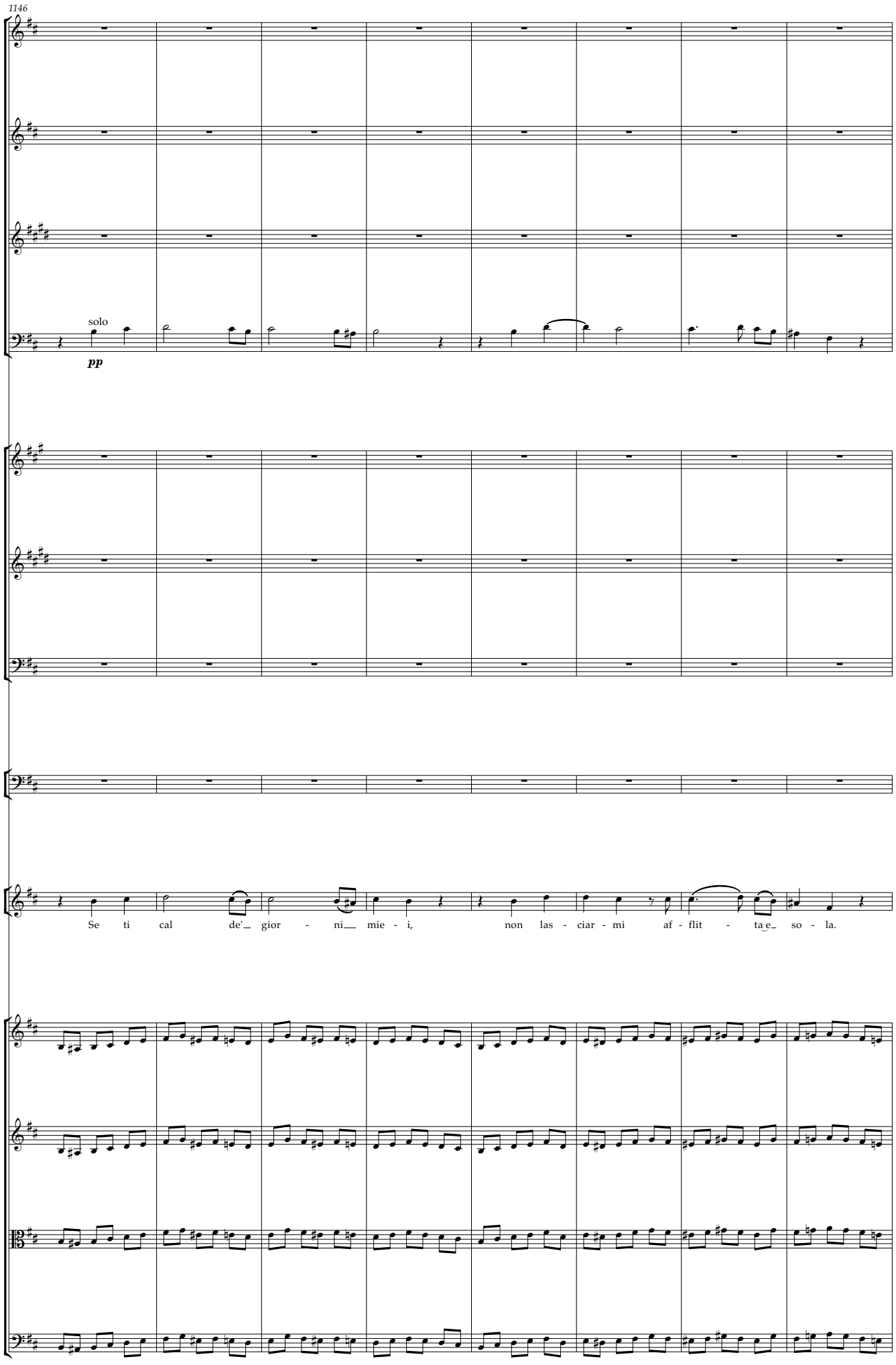

1106
Recitativo
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Ma il ciel s'os - cu - ra, e mi-nac-ciar pro - cel-la sem-bra il fra-gor che dal de-ser-to vie- ne…
Fra quel-le ar-den-ti a
Recitativo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
sf
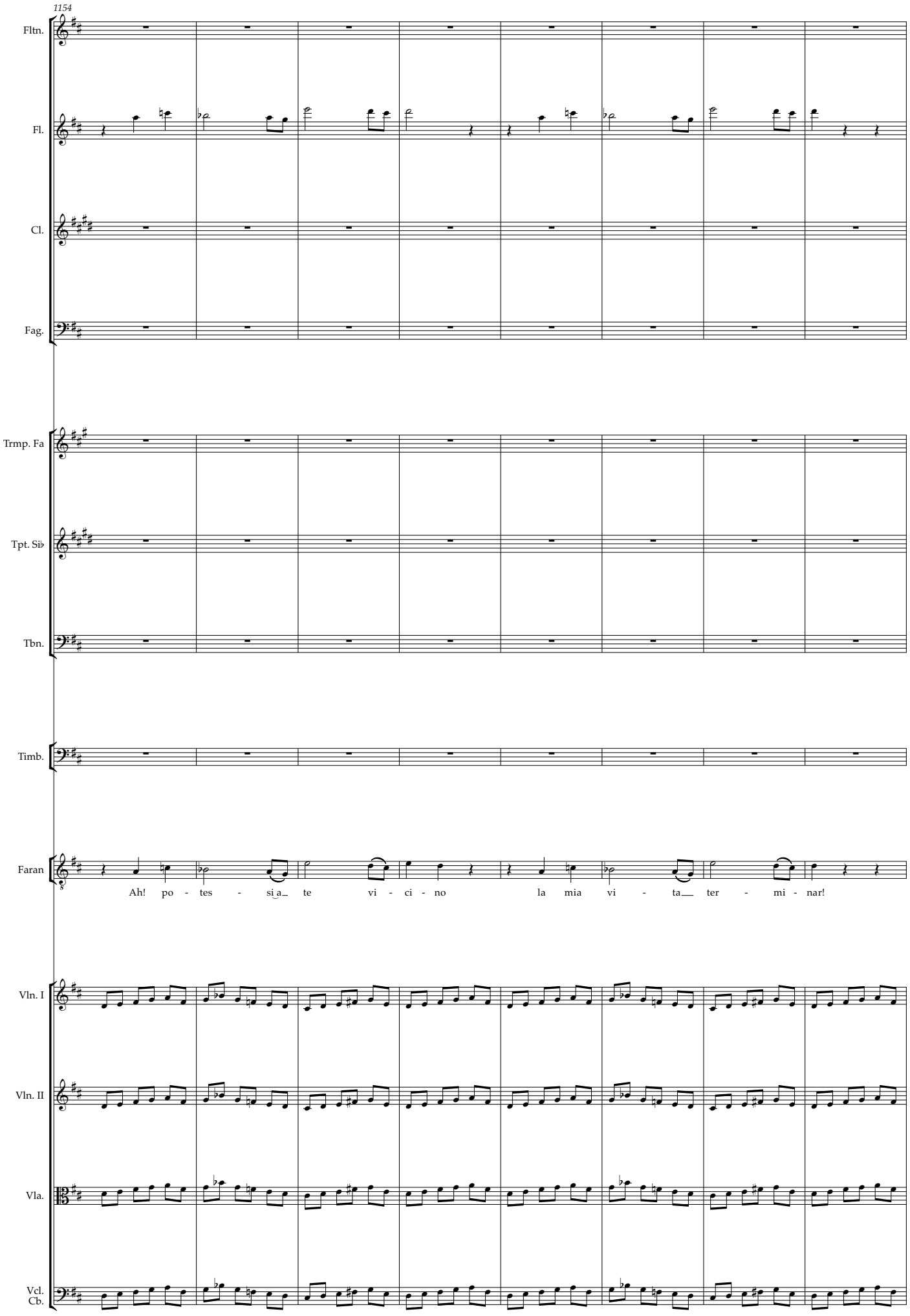

1112
Allegro
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Ah! Fa- ran! Fer-ma- ti... as
Faran
re-ne gia-ce-rà ques-ta spo - glia al-men se - pol- ta.
Ciel! che ve- do?
Allegro
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
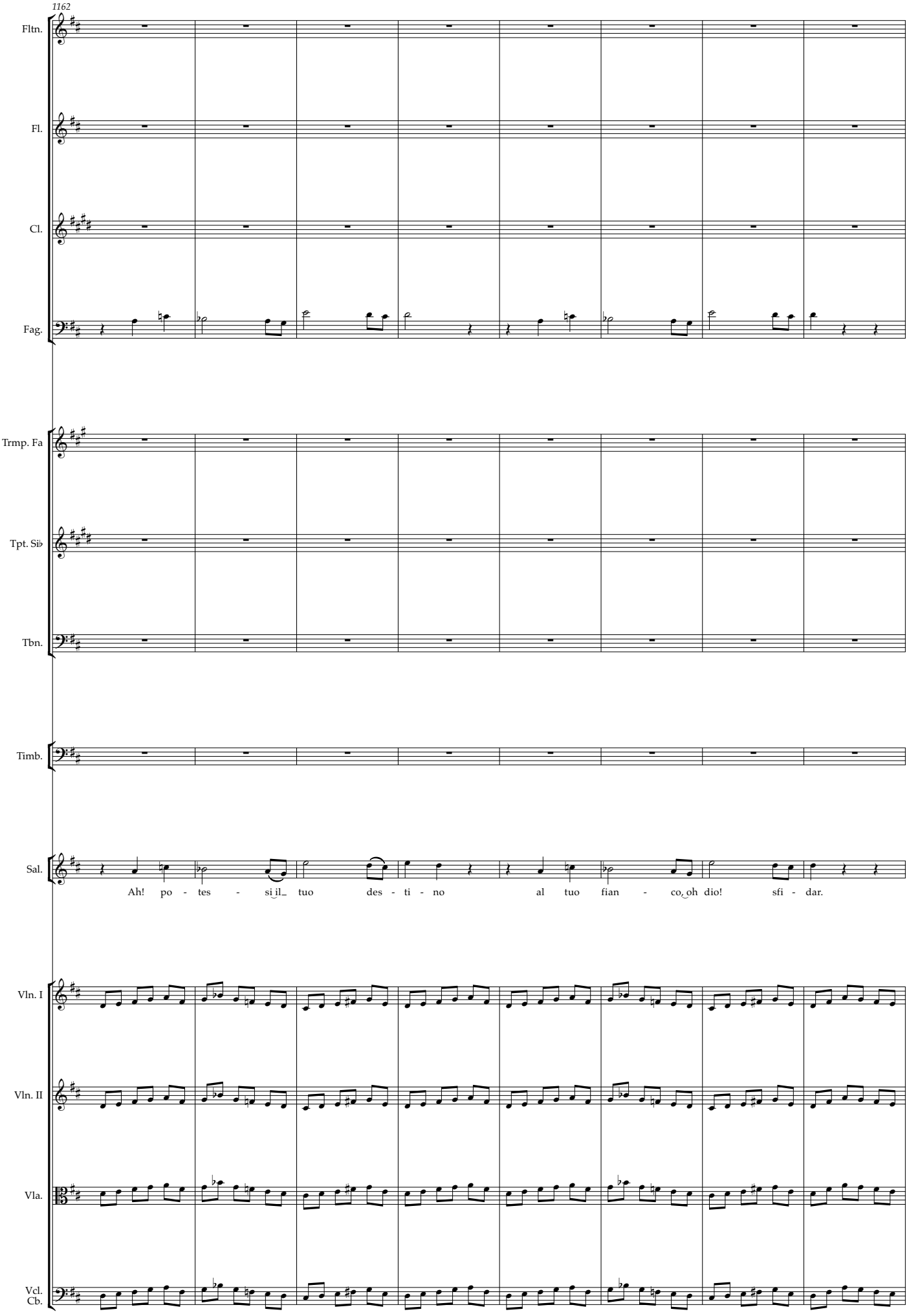

1118
Adagio
Sal.
col - ta.
E tu, cru - de - le. do - ve cor - ri?
Faran
Sven - tu - ra - ta! a che vie - ni?
A mo -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
1122
Te - co io ne ven - go... non ti ab-ban-do - no più.
rir.
Las - cia - mi, è ques - ta o - ra fa - tal, fu -
f
1126
Giam-ma - i, giam - ma - i...
nes- ta... che di - vi-der ci de-ve e - ter-na - men - te.
(Non ho più cor, più men - te)
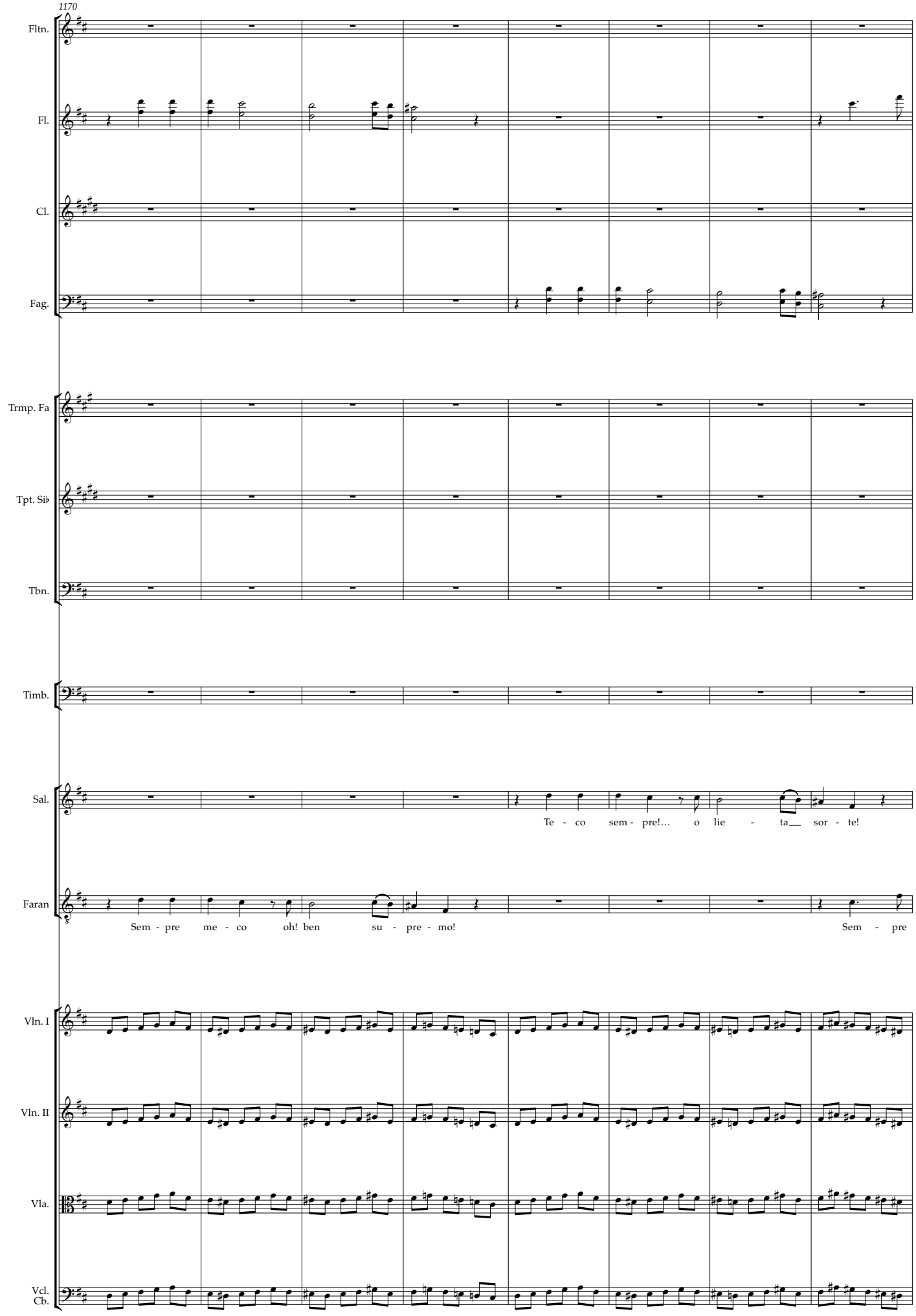

1130
Duetto
Allegretto
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Vcl.
Cb.
a2
p
f
ff
staccato
simile
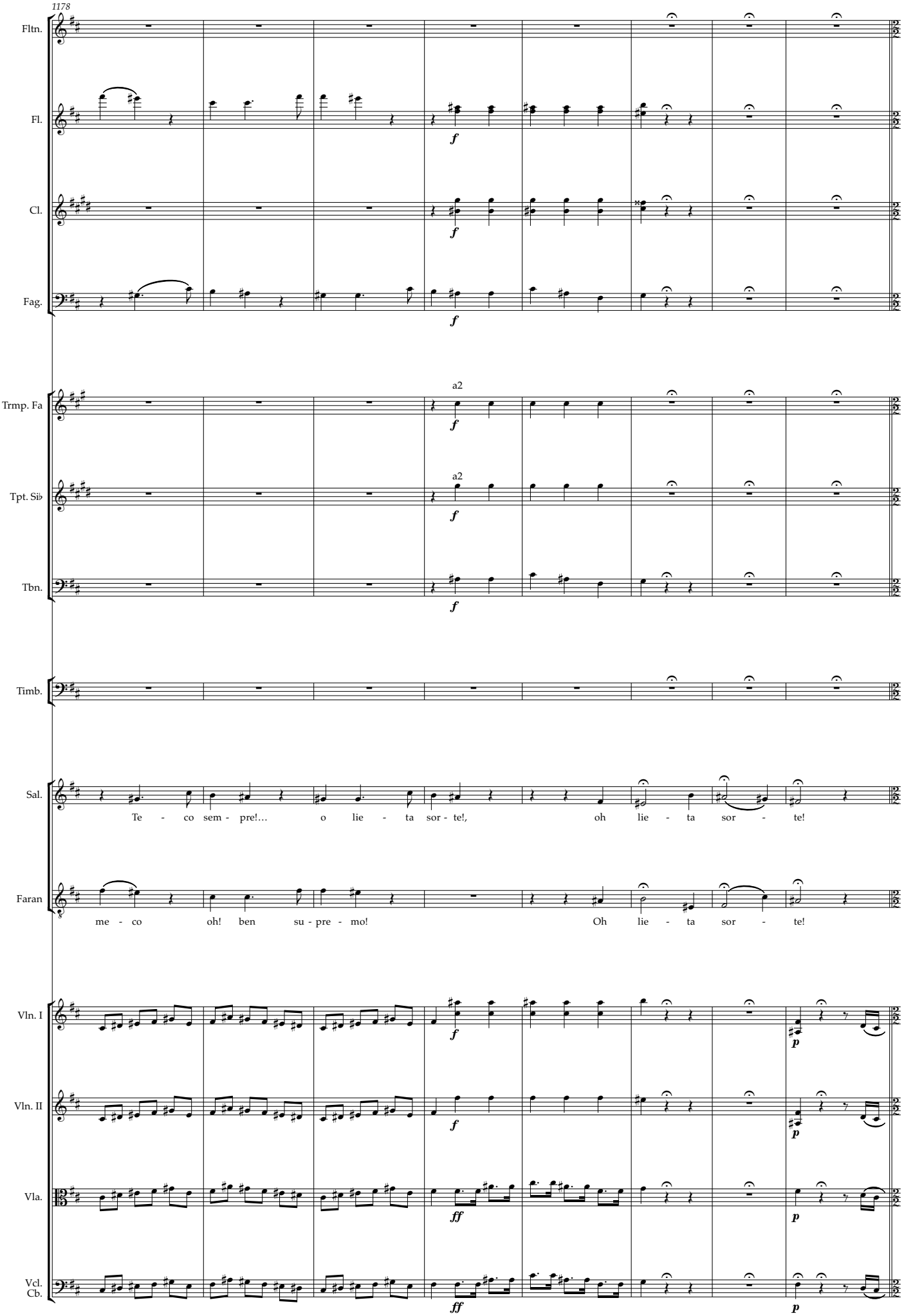

1138
Fltn.
Fl.
solo
pp
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Se di te pie - to - sa sei, mi ab - ban - do - na, a me t'in - vo - la.
Vln. I
pp
simile
Vln. II
pp
simile
Vla.
pp
simile
Vcl.
Cb.
pp
simile
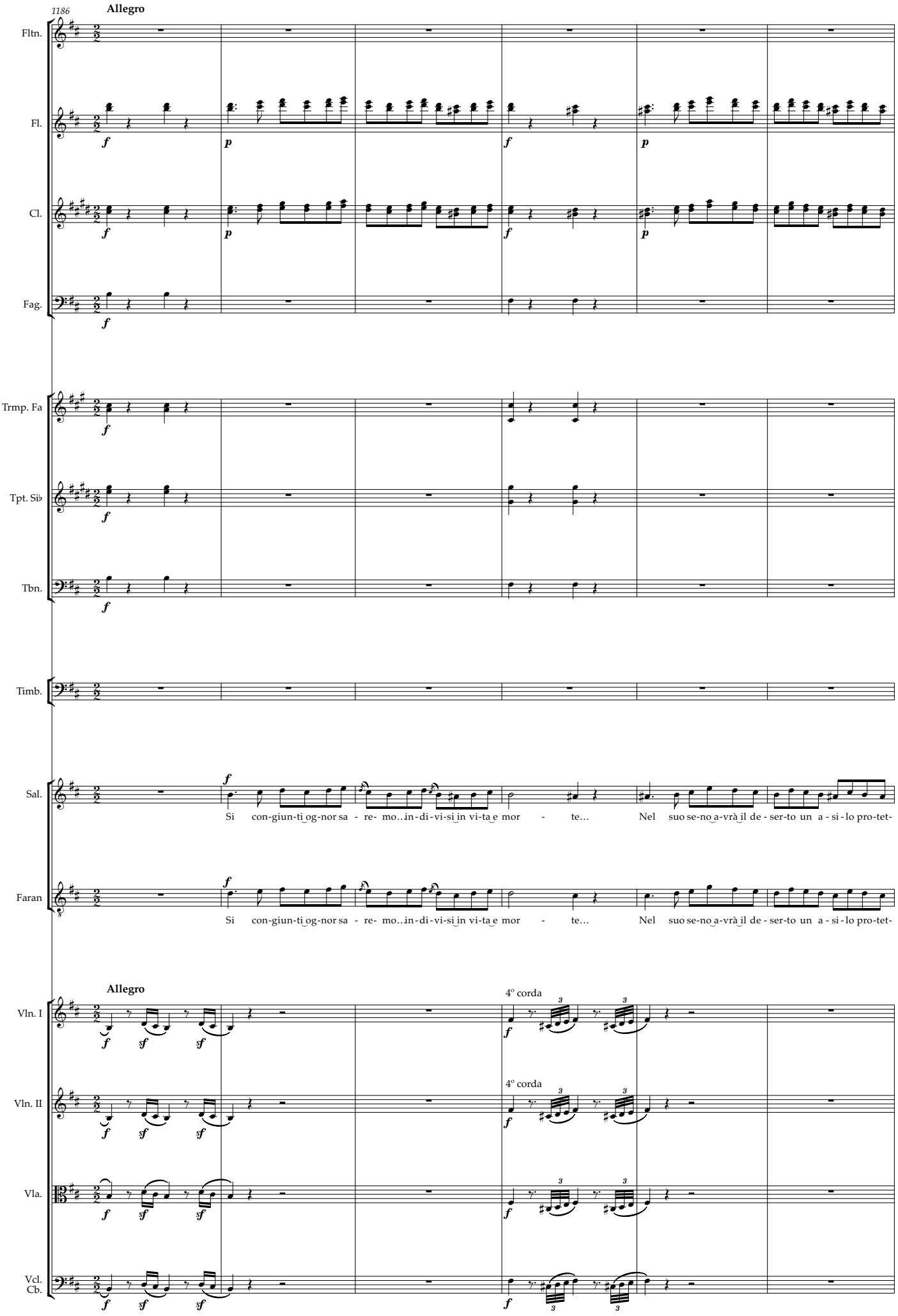

1146
Fltn.
Fl.
Cl.
solo
Fag.
pp
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Se ti cal de'_ gior - ni__ mie - i, non las - ciar - mi af - flit - ta_e_ so - la.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
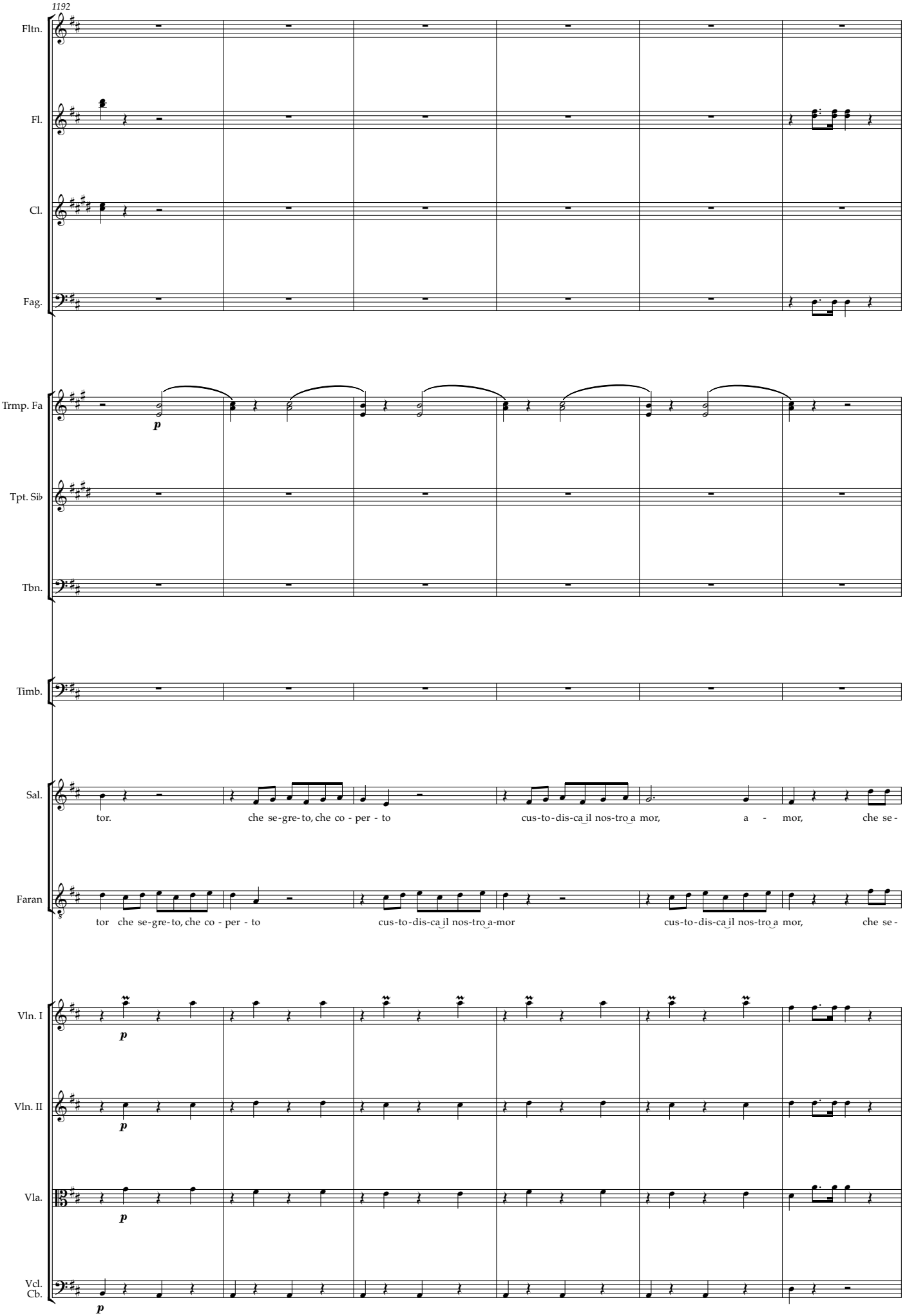

1154
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Faran
Ah! po - tes - si_a_ te vi - ci - no la mia vi - ta__ ter - mi - nar!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
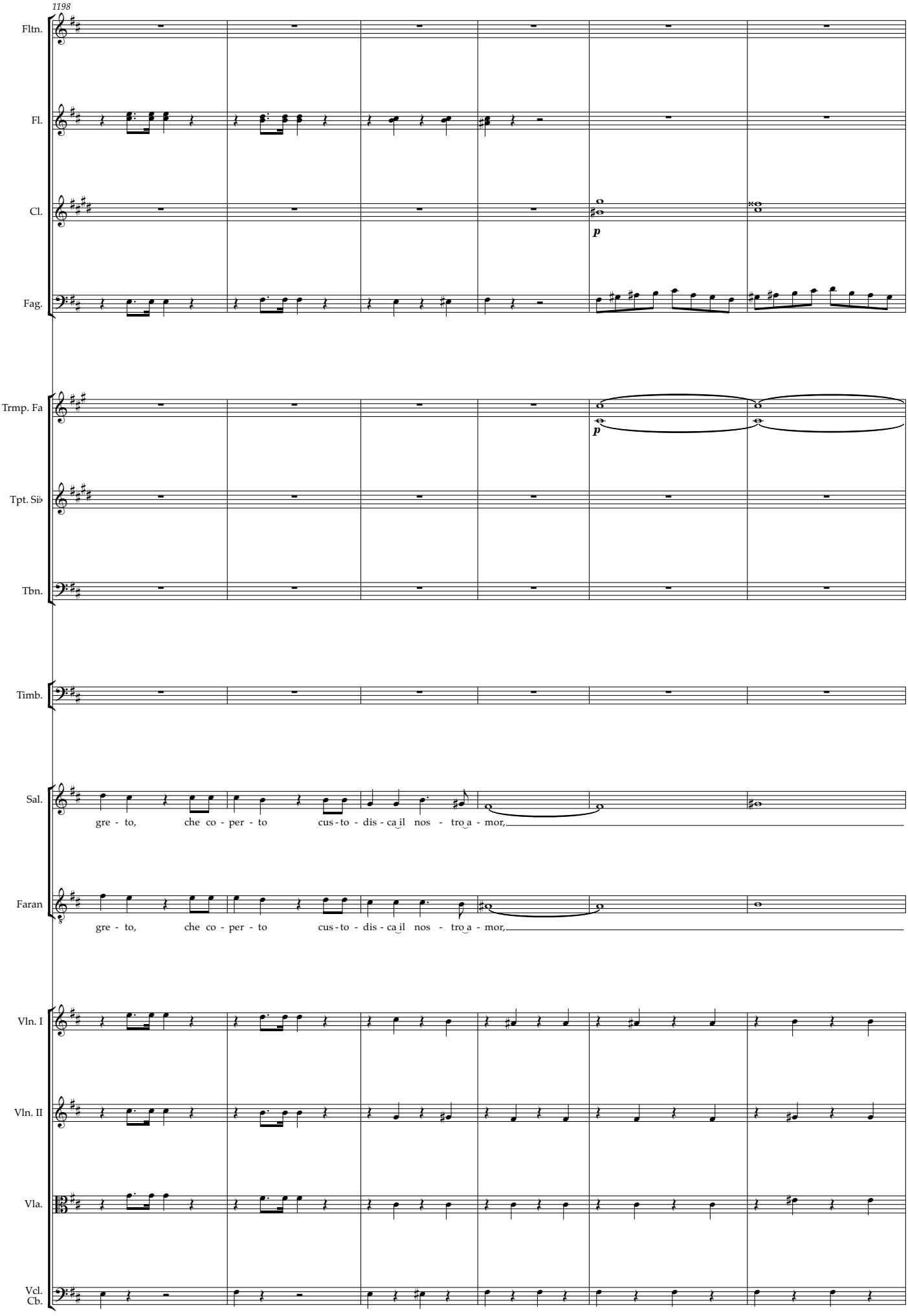

1162
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Ah! po - tes - si_il_ tuo des - ti - no al tuo fian - co_oh dio! sfi - dar.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
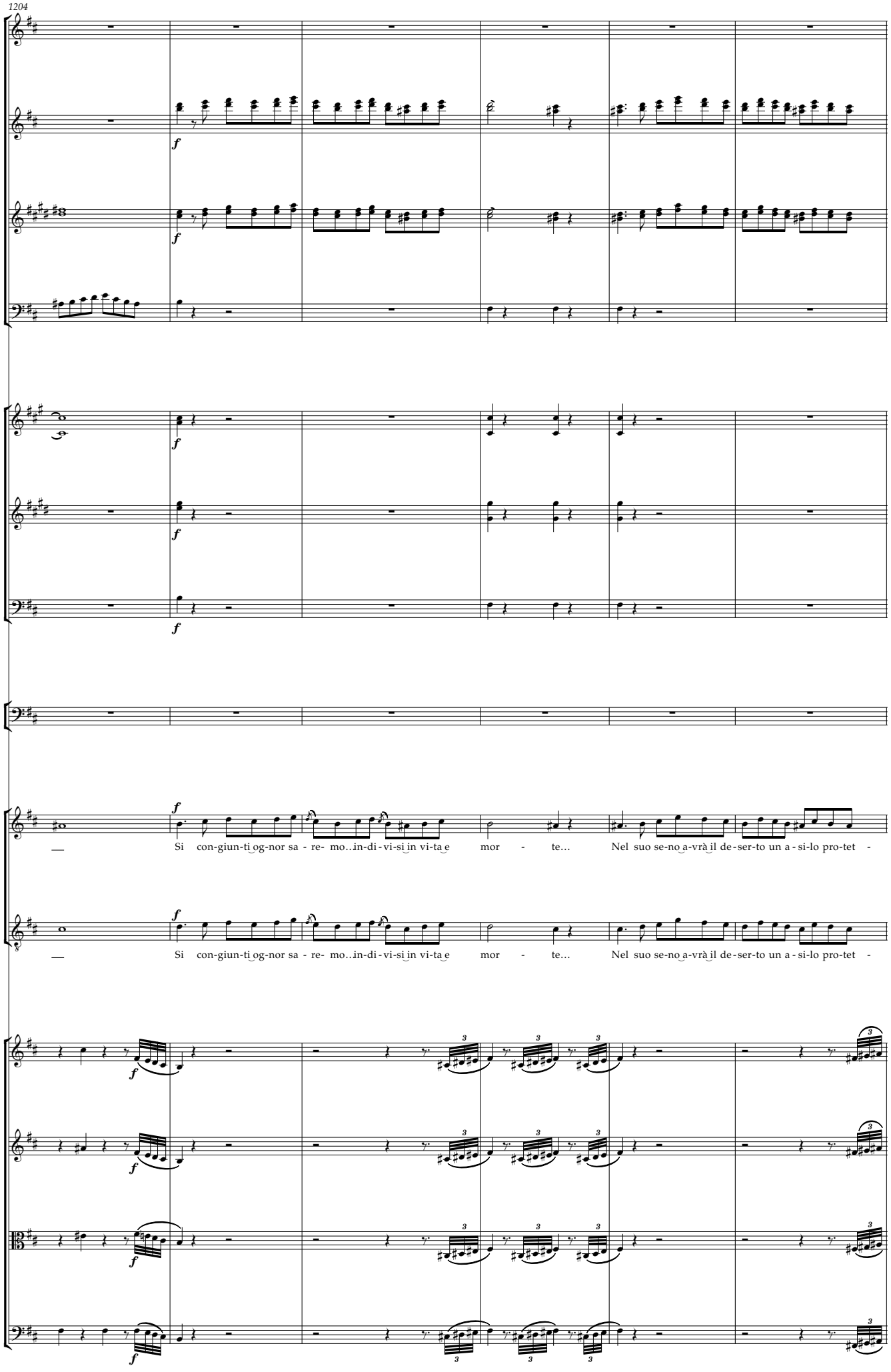

1170
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Te - co sem - pre!... o lie - ta__ sor - te!
Faran
Sem - pre me - co oh! ben su - pre - mo!
Sem - pre
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
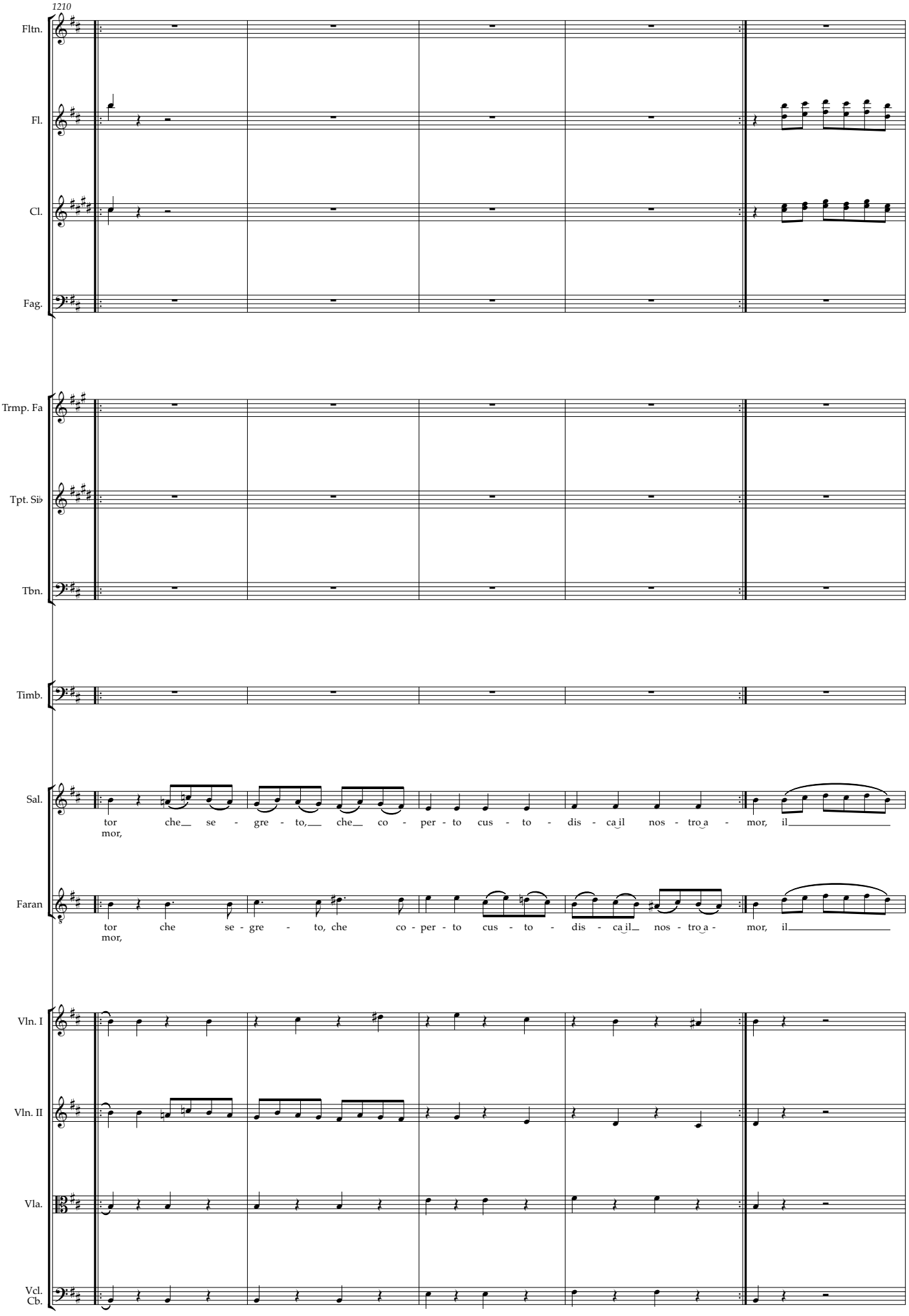

1178
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Siᵇ
Tbn.
Timb.
Sal.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
a2
f
ff
p
Te - co sem - pre!... o lie - ta sor - te!, oh lie - ta sor - te!
me - co oh! ben su - pre - mo! Oh lie - ta sor - te!
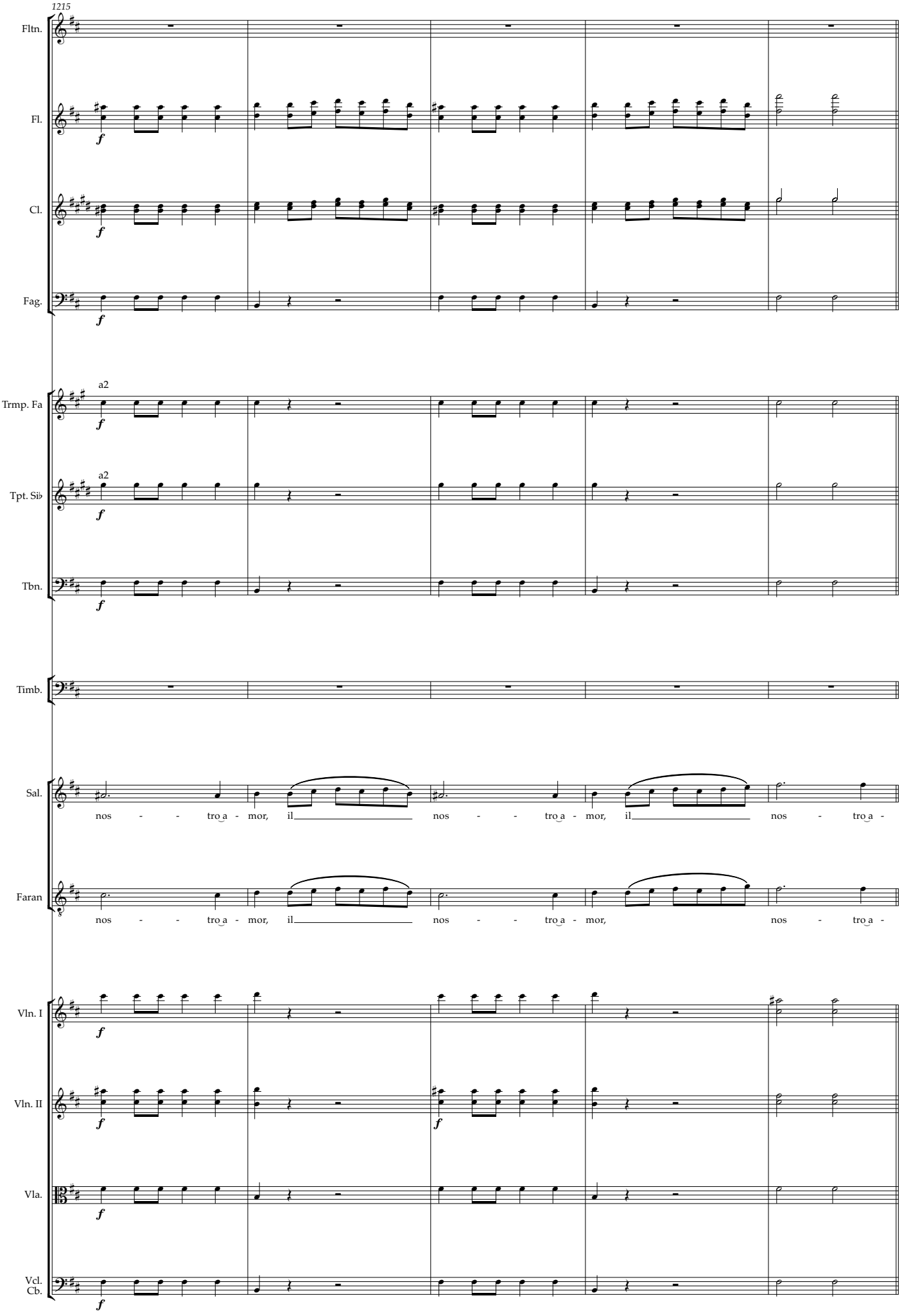

1186
Allegro
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Si con-giun-ti og-nor sa - re- mo..in-di-vi-si in vi-ta e mor - te... Nel suo se-no a-vrà il de-ser-to un a-si-lo pro-tet-
Faran
Si con-giun-ti og-nor sa - re- mo..in-di-vi-si in vi-ta e mor - te... Nel suo se-no a-vrà il de-ser-to un a-si-lo pro-tet-
Allegro
4° corda
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
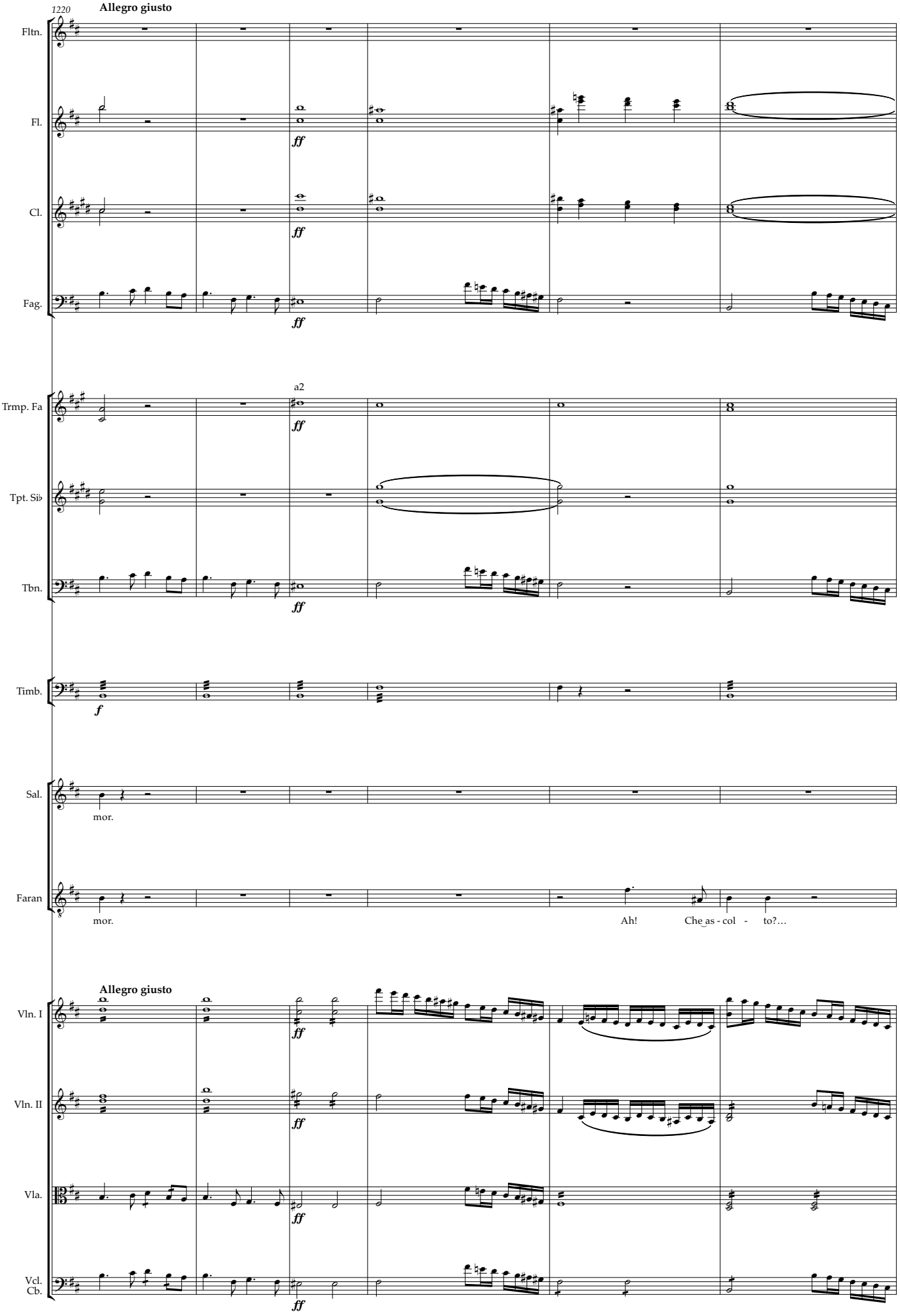

1192
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
p
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
tor. che se-gre-to, che co - per - to cus-to-dis-ca il nos-tro a mor, a - mor, che se -
Faran
tor che se-gre-to, che co - per - to cus-to-dis-ca il nos-tro a-mor cus-to-dis-ca il nos-tro a mor, che se -
Vln. I
p
Vln. II
p
Vla.
p
Vcl.
Cb.
p
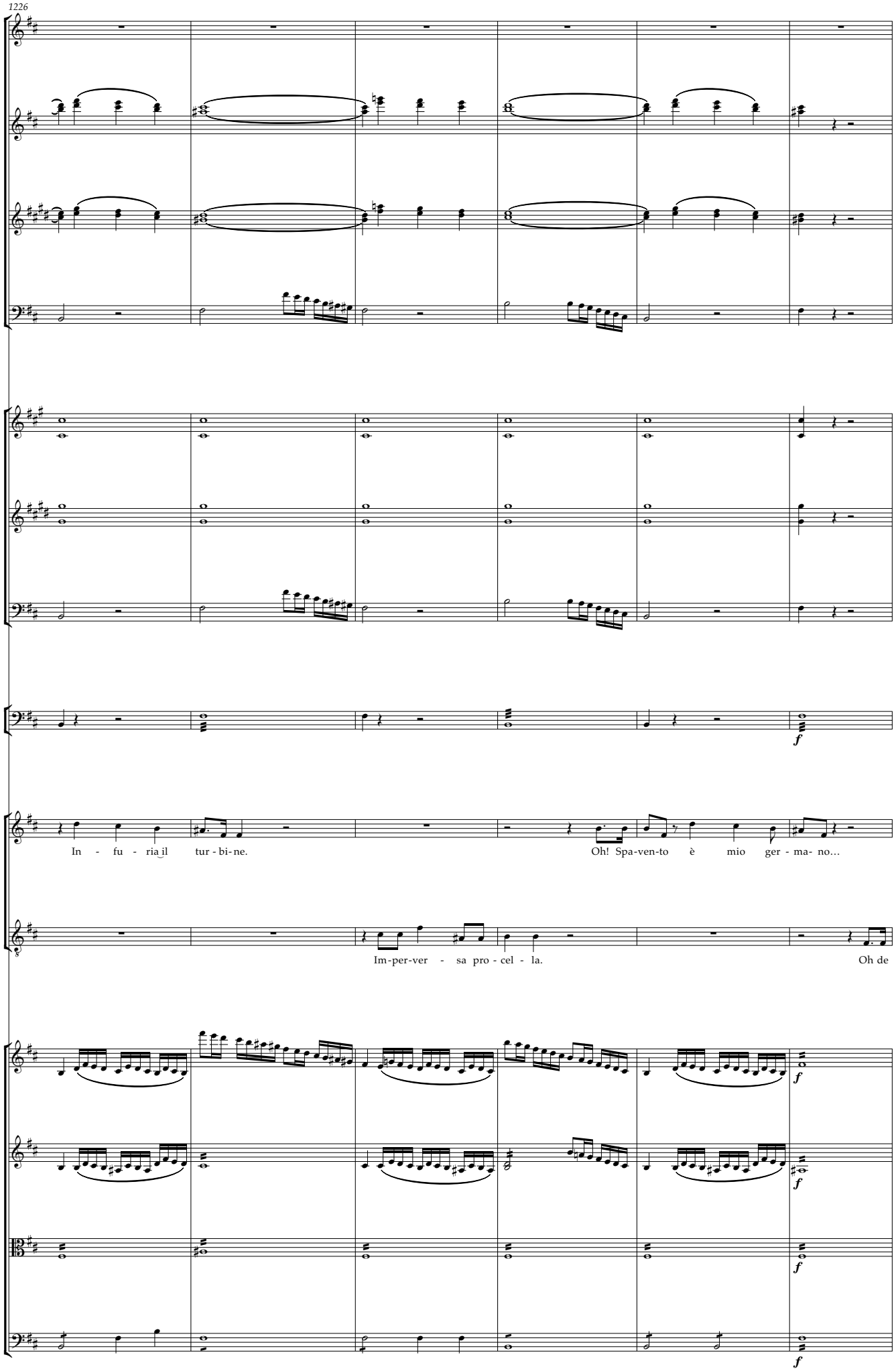

1198
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
gre - to, che co - per - to cus - to - dis - ca il nos - tro a - mor,
Faran
gre - to, che co - per - to cus - to - dis - ca il nos - tro a - mor,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

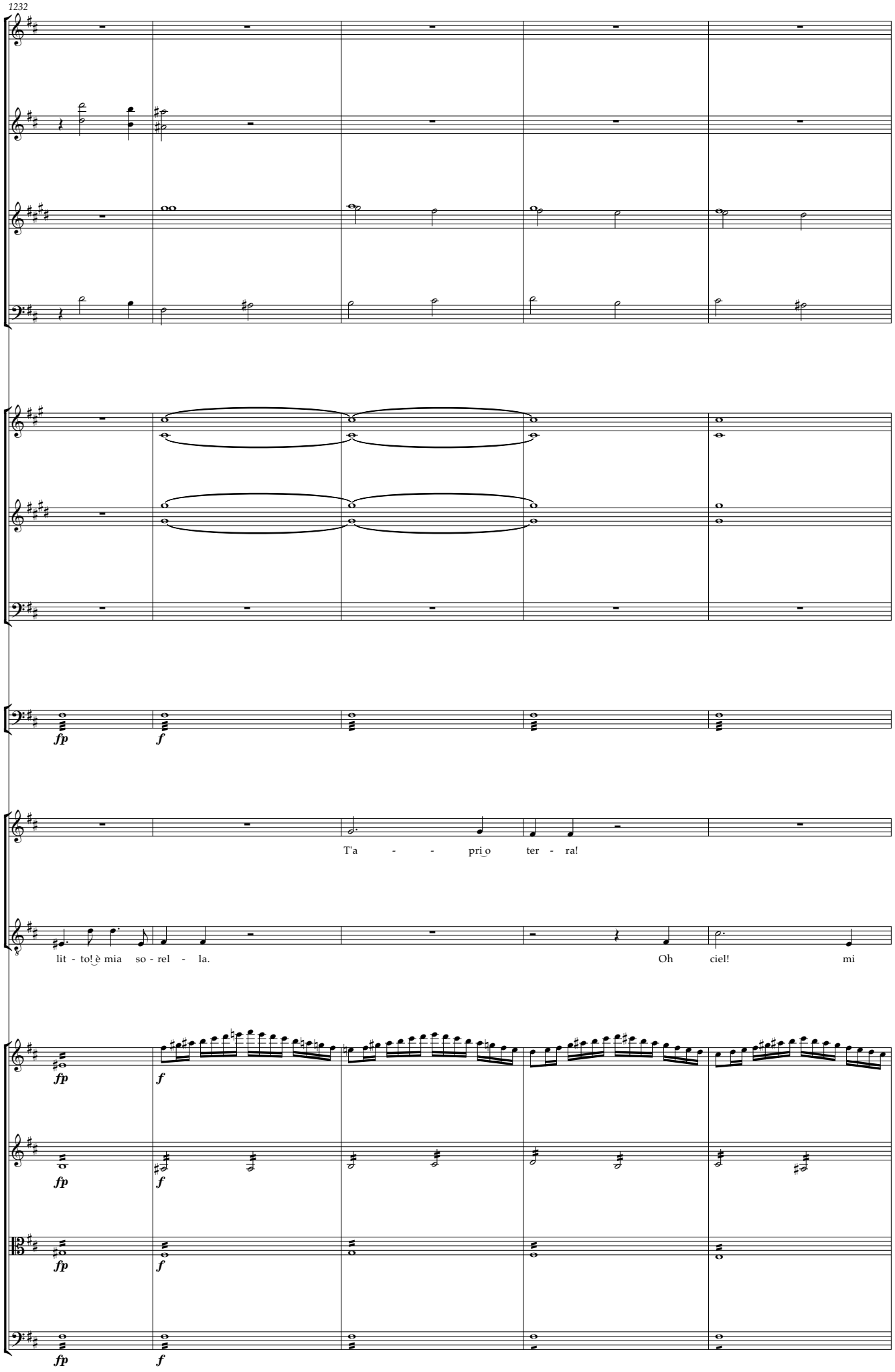

1204
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Si con-giun-ti og-nor sa - re- mo..in-di - vi-si in vi-ta e mor - te... Nel suo se-no a-vrà il de - ser-to un a - si-lo pro-tet -
Faran
Si con-giun-ti og-nor sa - re- mo..in-di - vi-si in vi-ta e mor - te... Nel suo se-no a-vrà il de - ser-to un a - si-lo pro-tet -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
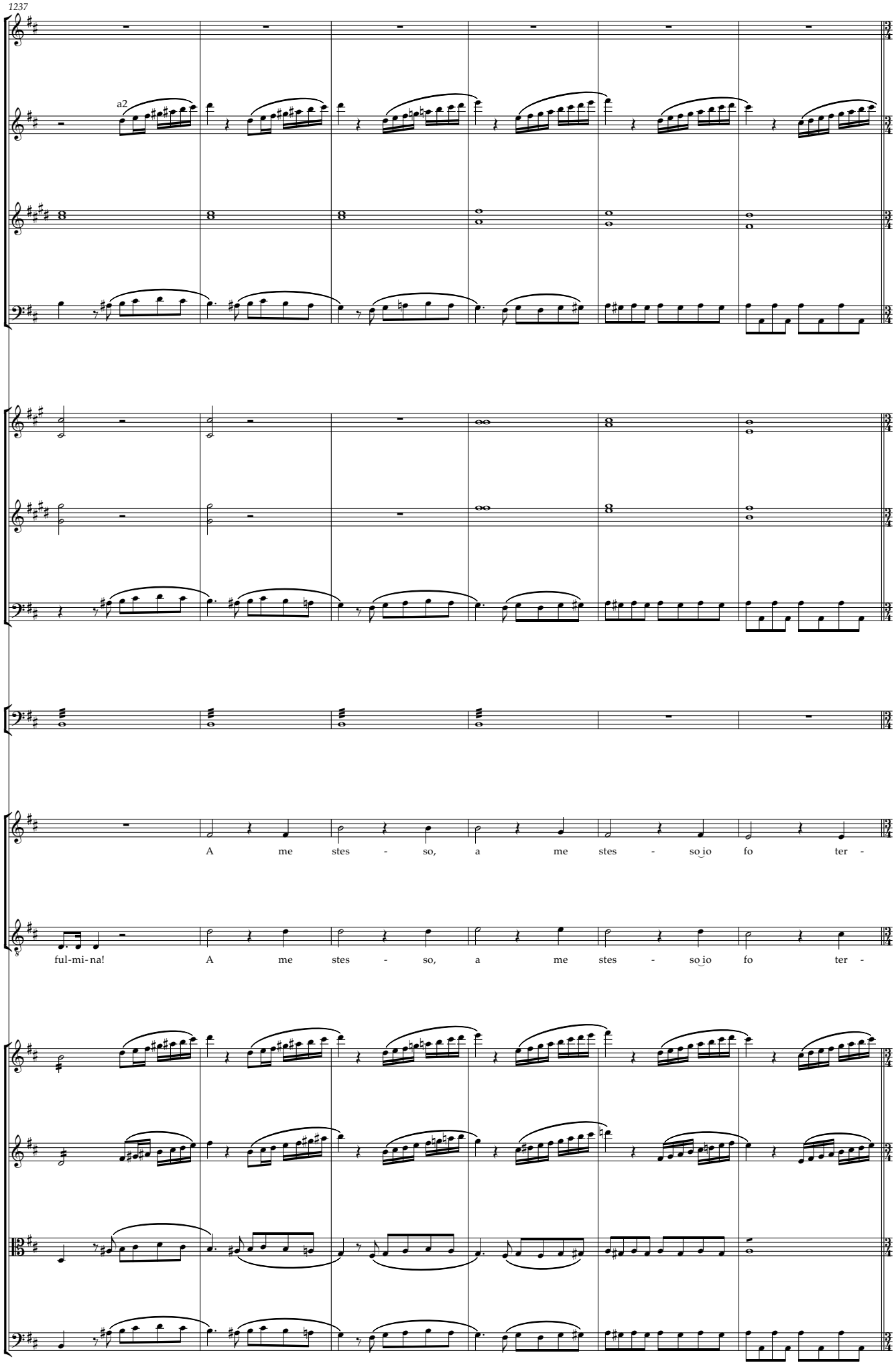

1210
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
tor che se - gre - to, che co - per - to cus - to - dis - ca il nos - tro a - mor, il
mor,
Faran
tor che se - gre - to, che co - per - to cus - to - dis - ca il nos - tro a - mor, il
mor,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
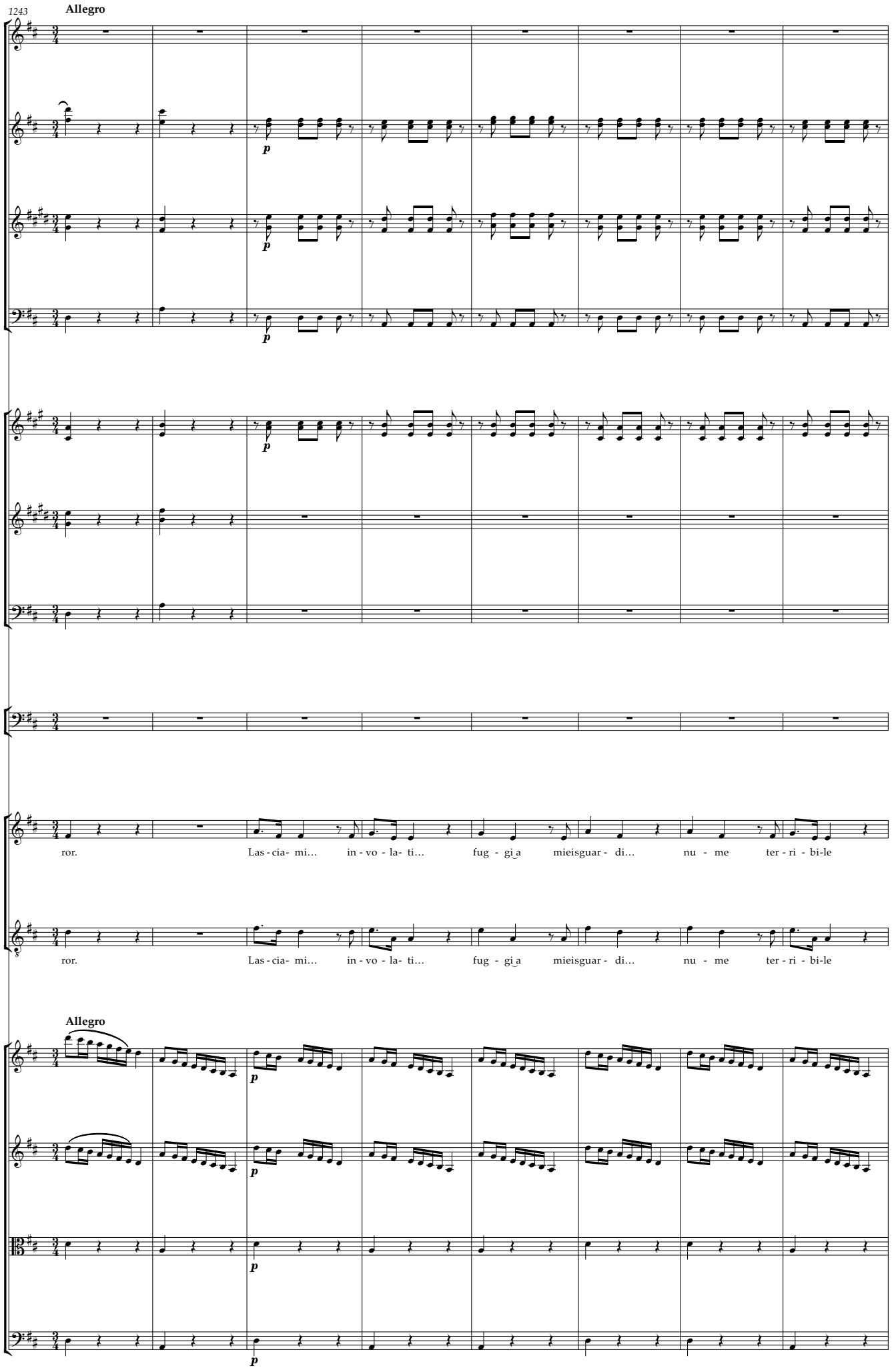

1215
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
a2
f
nos - - tro a - mor, il nos - - tro a - mor, il nos - tro a -
nos - - tro a - mor, il nos - - tro a - mor, nos - tro a -
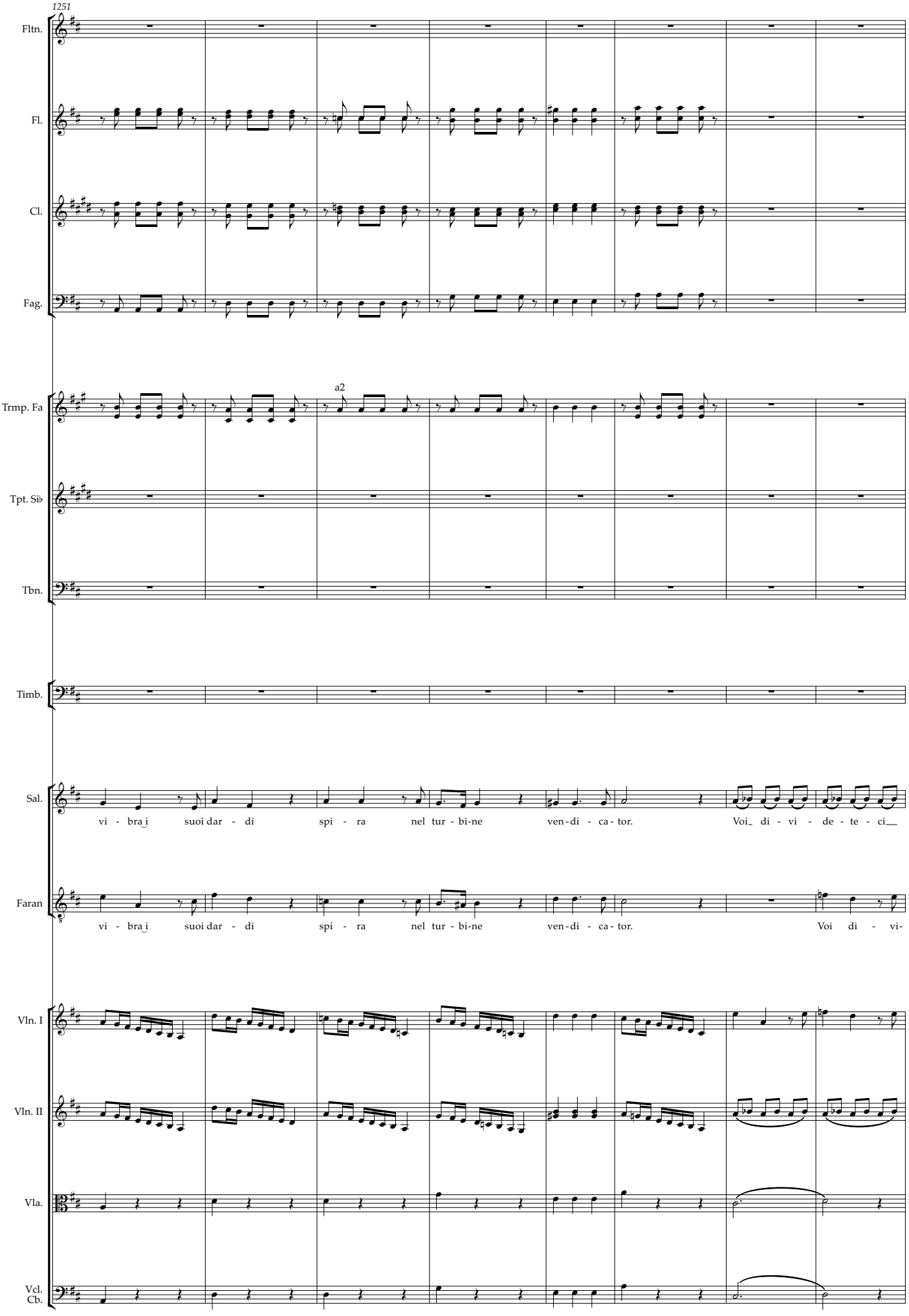

1220
Allegro giusto
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
ff
a2
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
f
Sal.
mor.
Faran
mor.
Ah!
Che as - col - to?…
Allegro giusto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
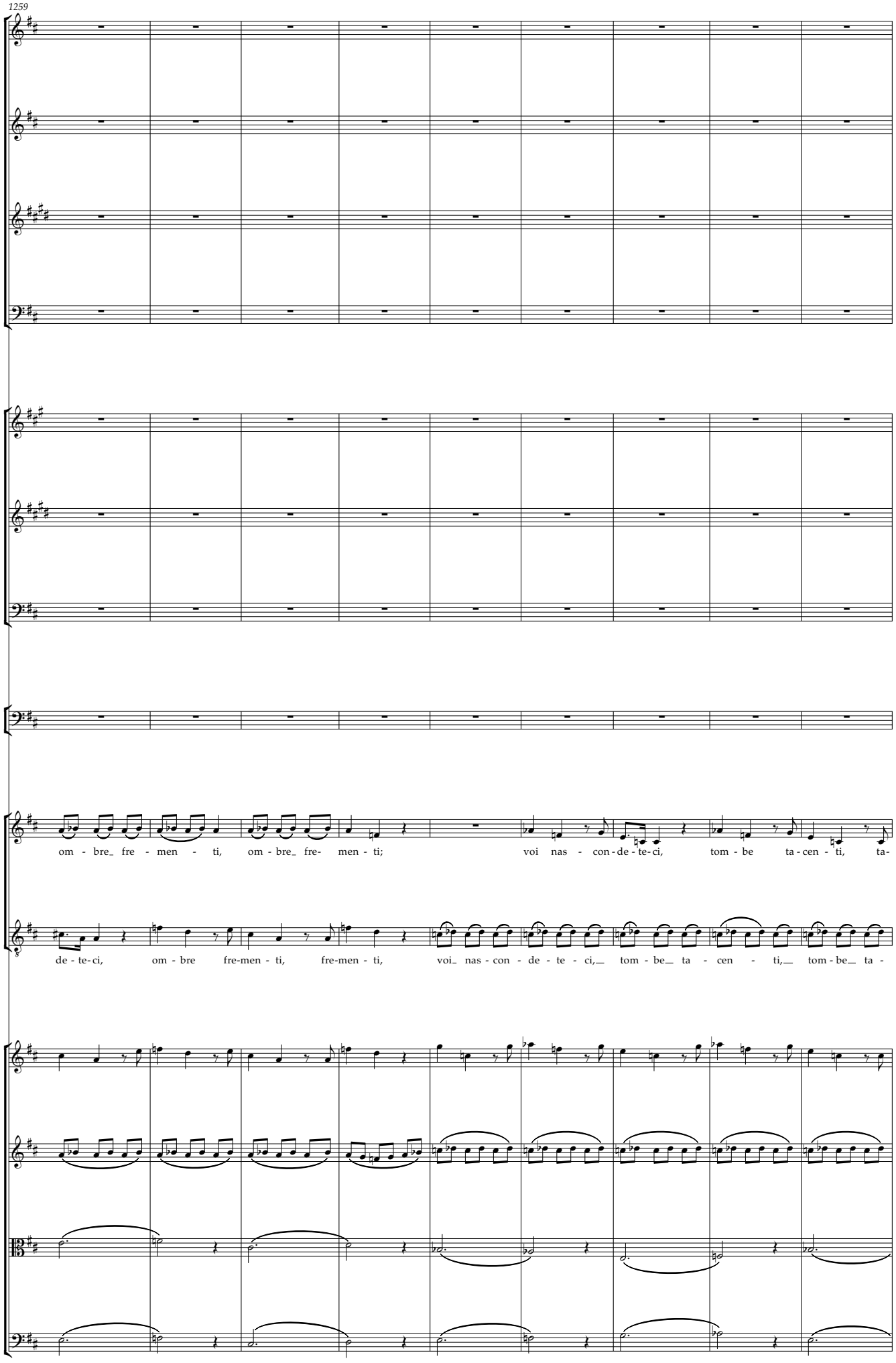

1226
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
f
Sal.
In - fu - ria il tur - bi - ne.
Oh! Spa-ven-to è mio ger - ma- no...
Faran
Im-per-ver - sa pro - cel - la.
Oh de
Vln. I
f
Vln. II
f
Vla.
f
Vcl.
Cb.
f
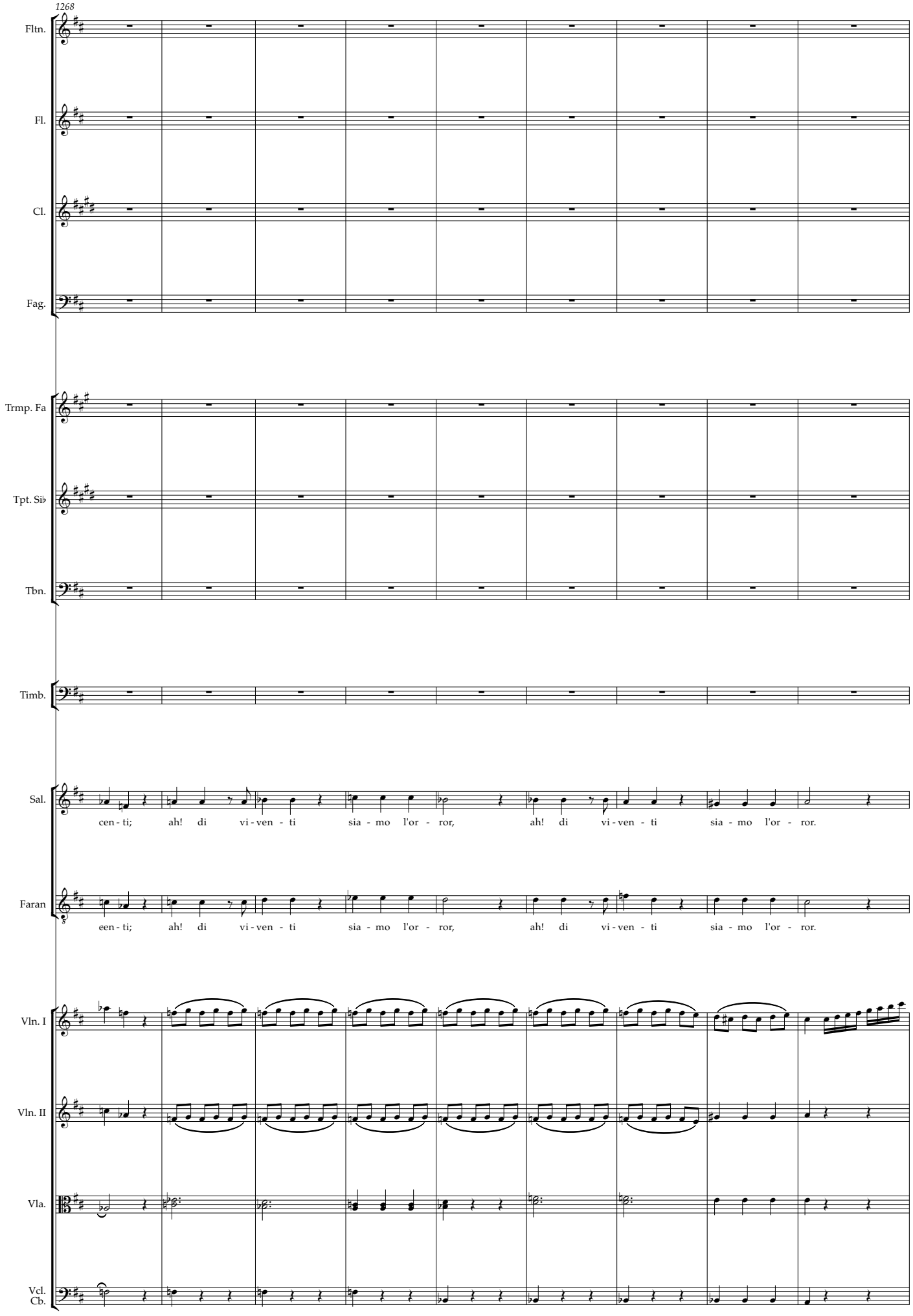

1232
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
T'a - - pri o ter - ra!
Faran
lit - to! è mia so - rel - la.
Oh ciel! mi
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
fp
f
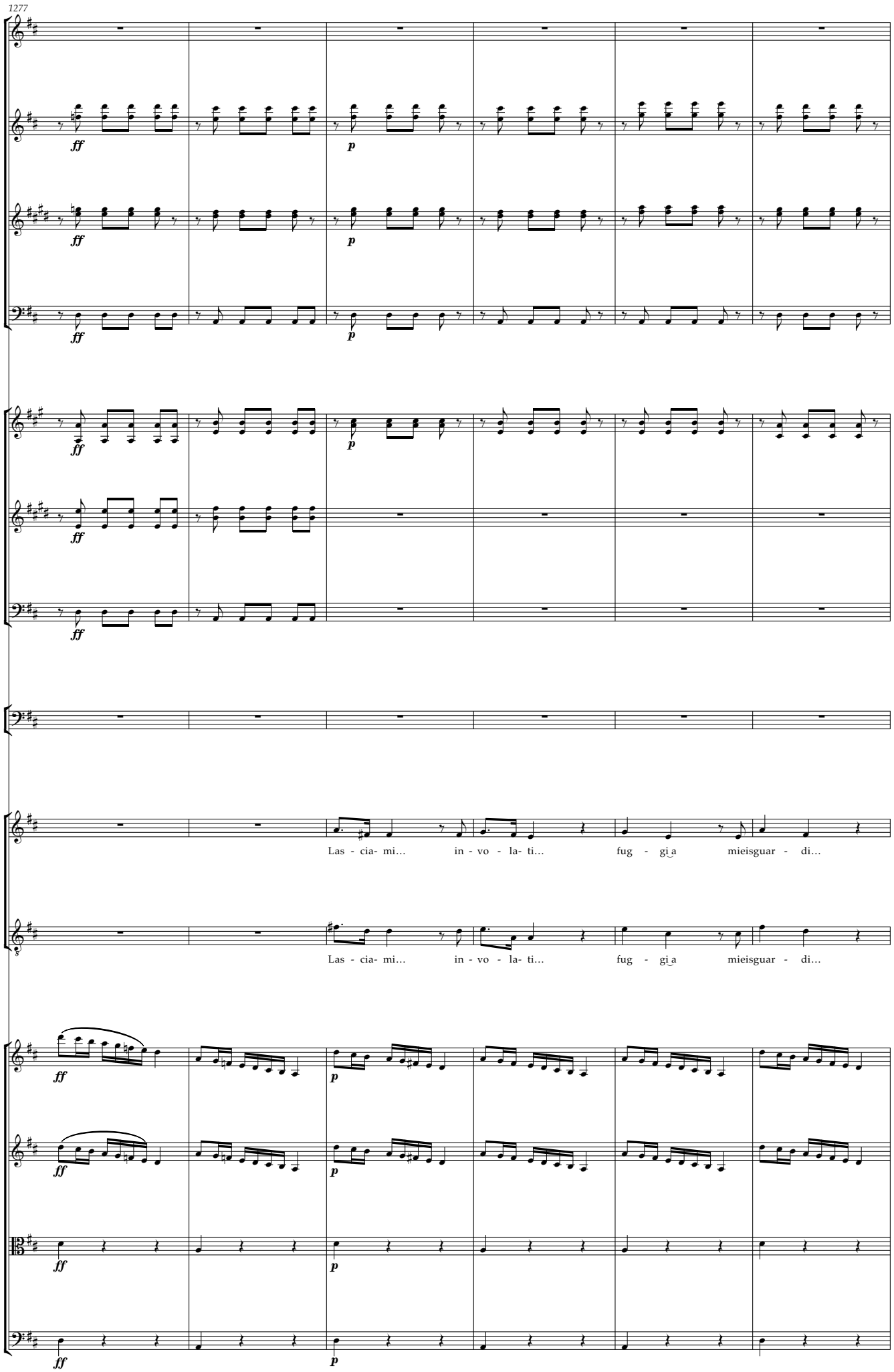

1237
Fltn.
Fl.
a2
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
A me stes - so, a me stes - so io fo ter -
Faran
ful-mi-na! A me stes - so, a me stes - so io fo ter -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
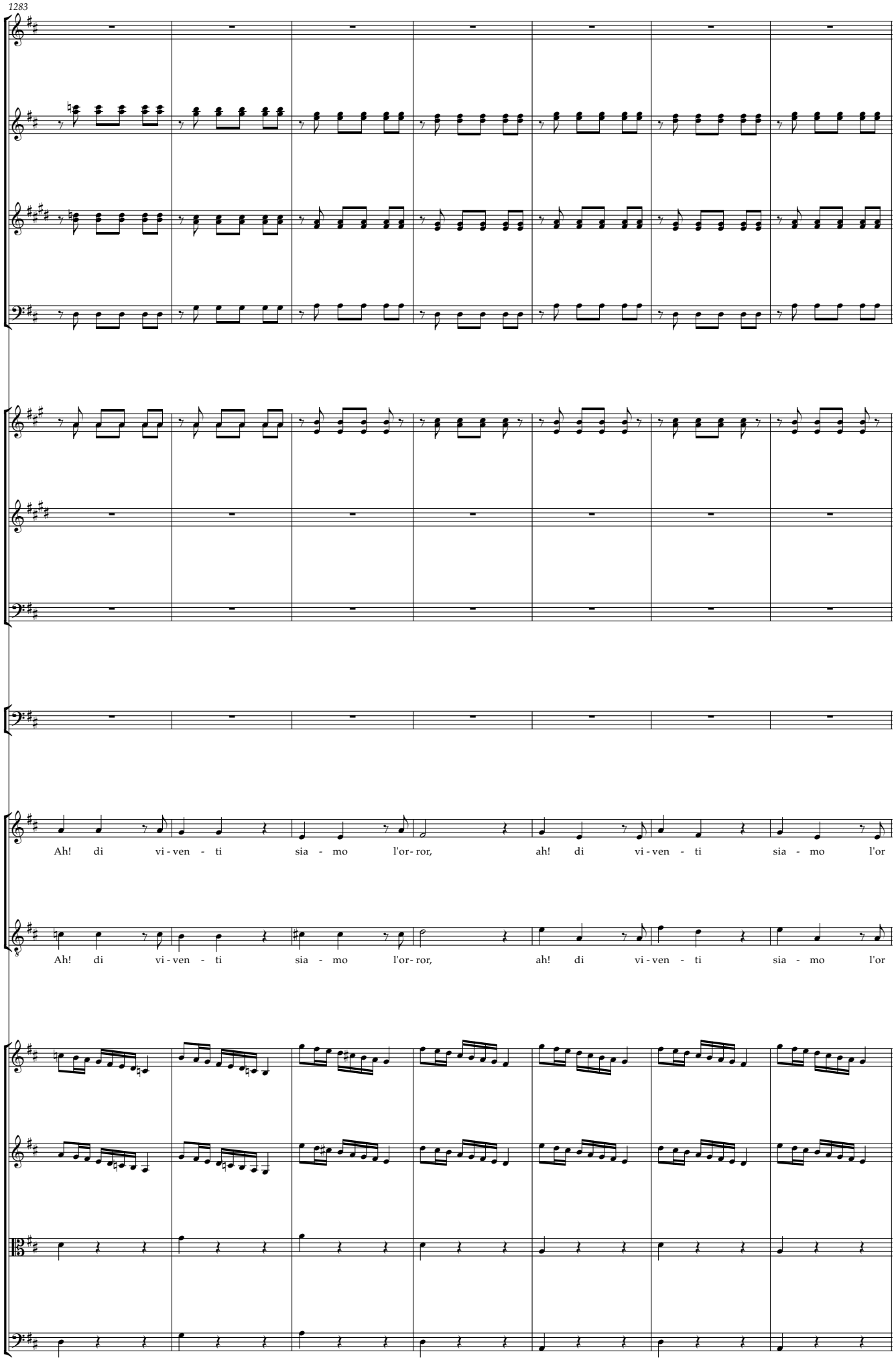

1243
Allegro
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
ror. Las - cia- mi... in - vo - la- ti... fug - gi a mieisguar - di... nu - me ter - ri - bi-le
Faran
ror. Las - cia- mi... in - vo - la- ti... fug - gi a mieisguar - di... nu - me ter - ri - bi-le
Allegro
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
p
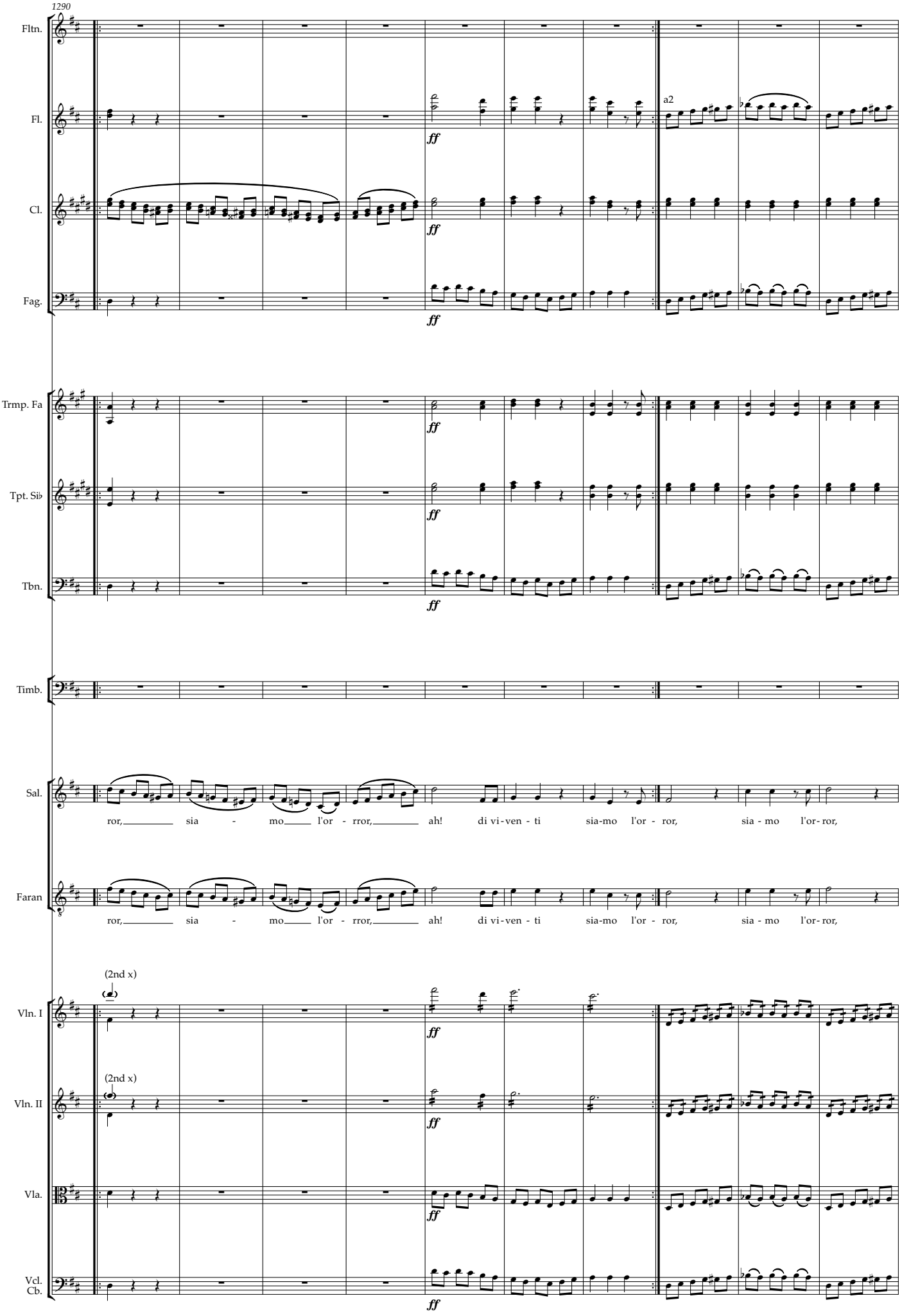

1251
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
a2
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
vi - bra_i suoi dar - di spi - ra nel tur - bi-ne ven-di - ca-tor. Voi_ di - vi - de - te - ci__
Faran
vi - bra_i suoi dar - di spi - ra nel tur - bi-ne ven-di - ca-tor. Voi di - vi-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
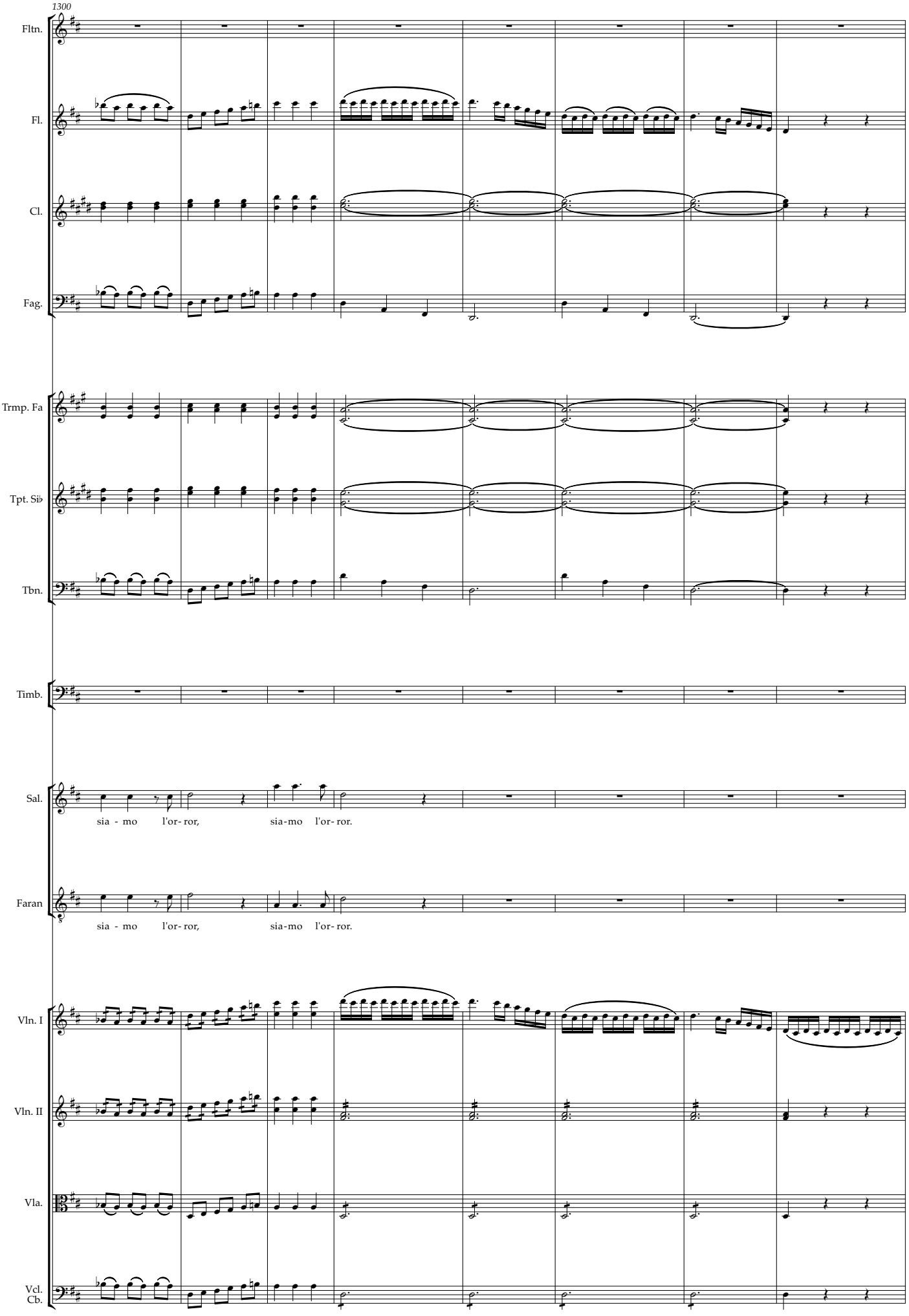

1259
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
om - bre_ fre - men - ti, om - bre_ fre- men - ti; voi nas - con - de - te - ci, tom - be ta - cen - ti, ta-
Faran
de - te - ci, om - bre fre-men - ti, fre-men - ti, voi_ nas - con - de - te - ci,__ tom - be__ ta - cen - ti,__ tom - be__ ta -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

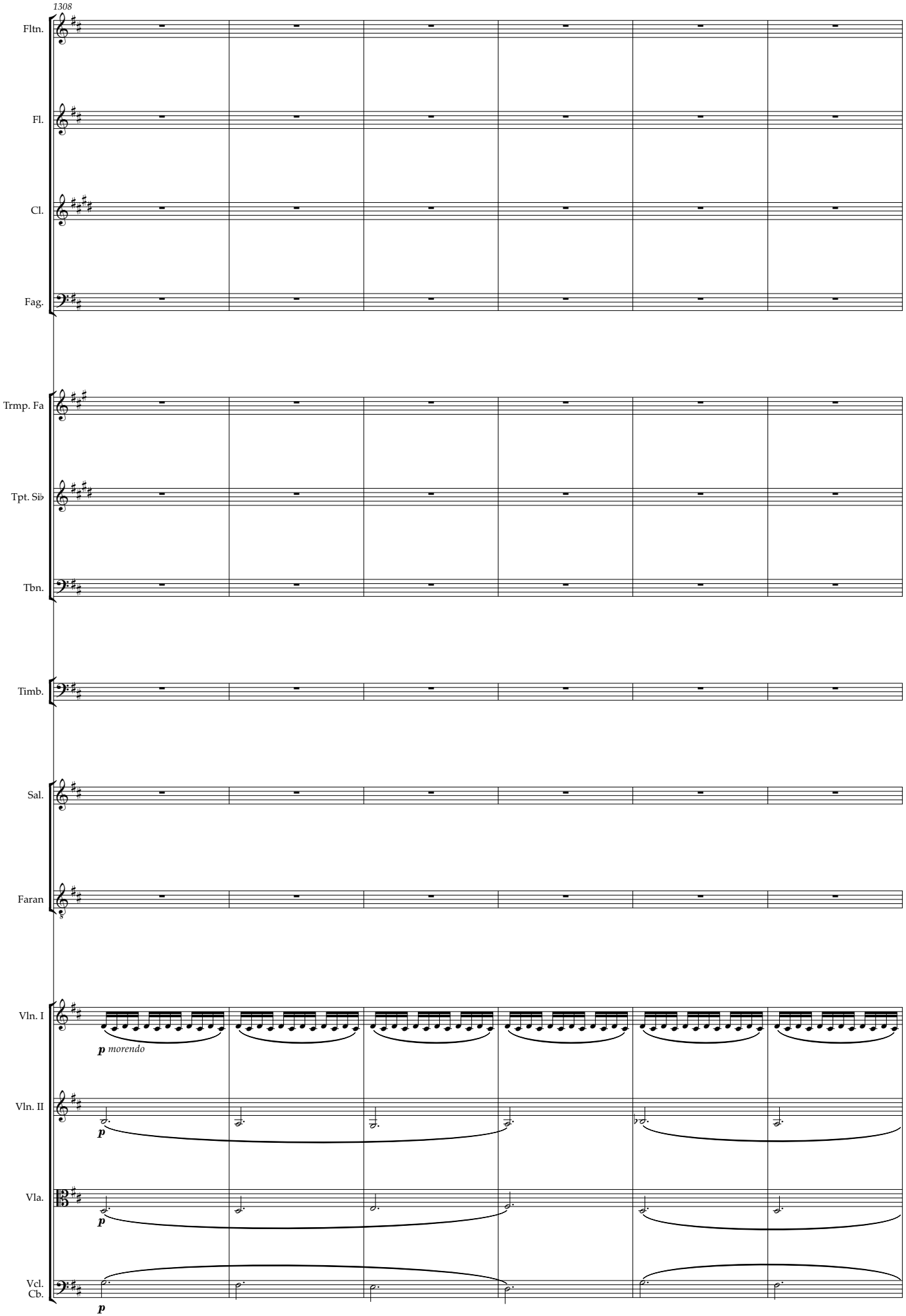

1268
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
cen - ti; ah! di vi - ven - ti sia - mo l'or - ror, ah! di vi - ven - ti sia - mo l'or - ror.
Faran
een - ti; ah! di vi - ven - ti sia - mo l'or - ror, ah! di vi - ven - ti sia - mo l'or - ror.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

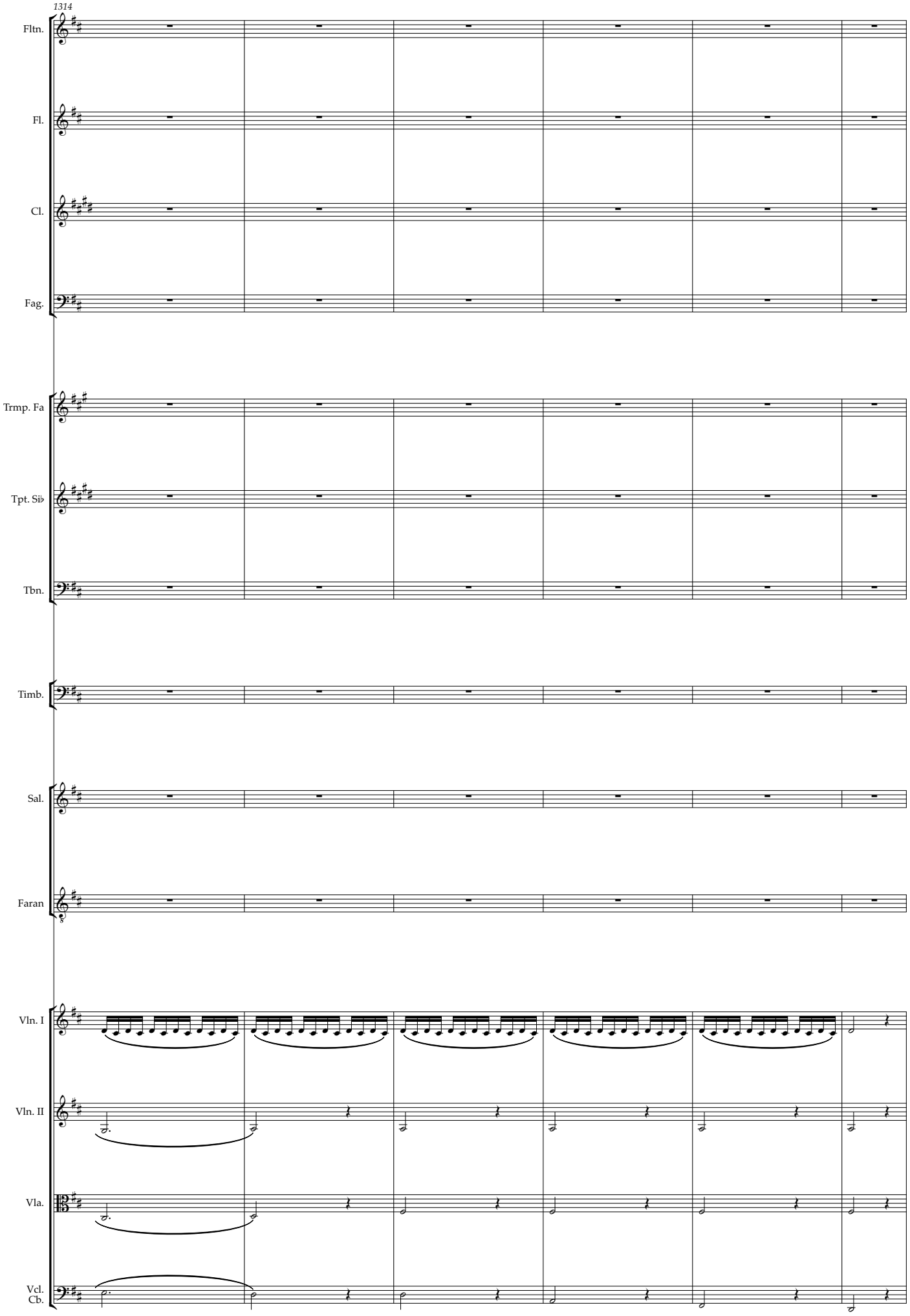

1277
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Las - cia- mi... in - vo - la- ti... fug - gi a mieisguar - di...
Faran
Las - cia- mi... in - vo - la- ti... fug - gi a mieisguar - di...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ff
p
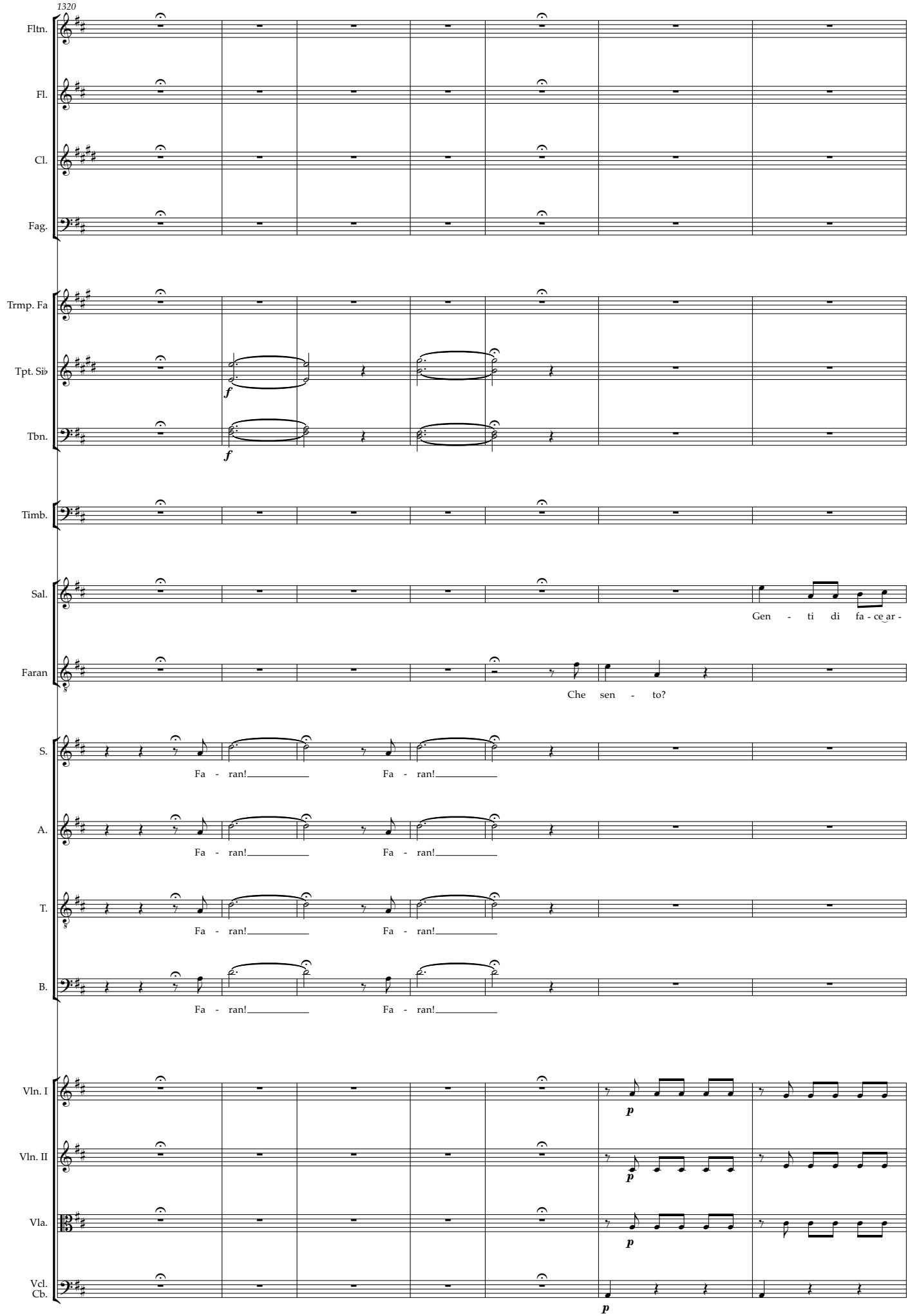

1283
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Ah! di vi - ven - ti sia - mo l'or- ror, ah! di vi - ven - ti sia - mo l'or
Faran
Ah! di vi - ven - ti sia - mo l'or- ror, ah! di vi - ven - ti sia - mo l'or
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
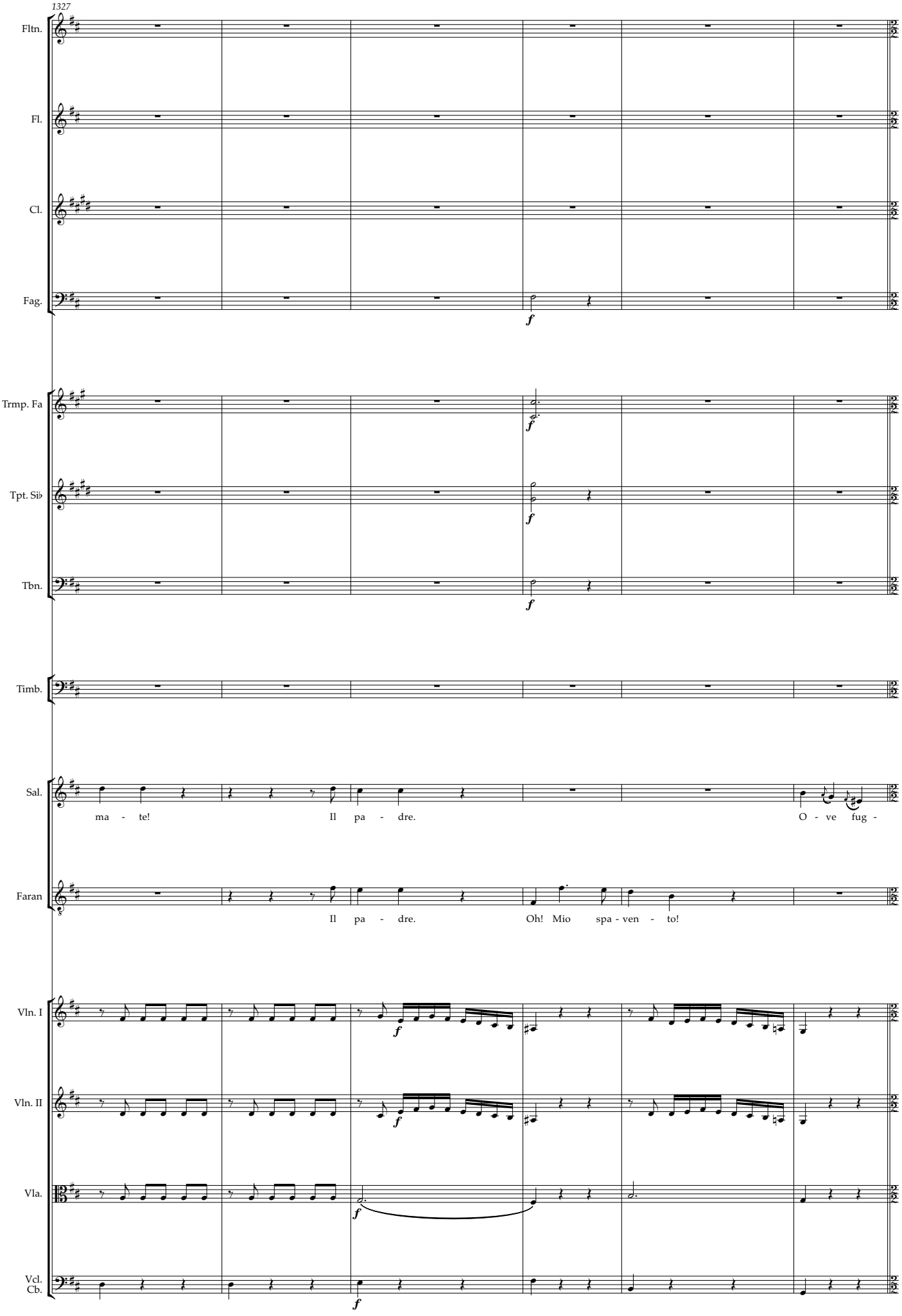

1290
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Siᵇ
Tbn.
Timb.
Sal.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
ff
(2nd x)
ror, sia - mo l'or - rror, ah! di vi-ven - ti sia-mo l'or - ror, sia - mo l'or- ror,
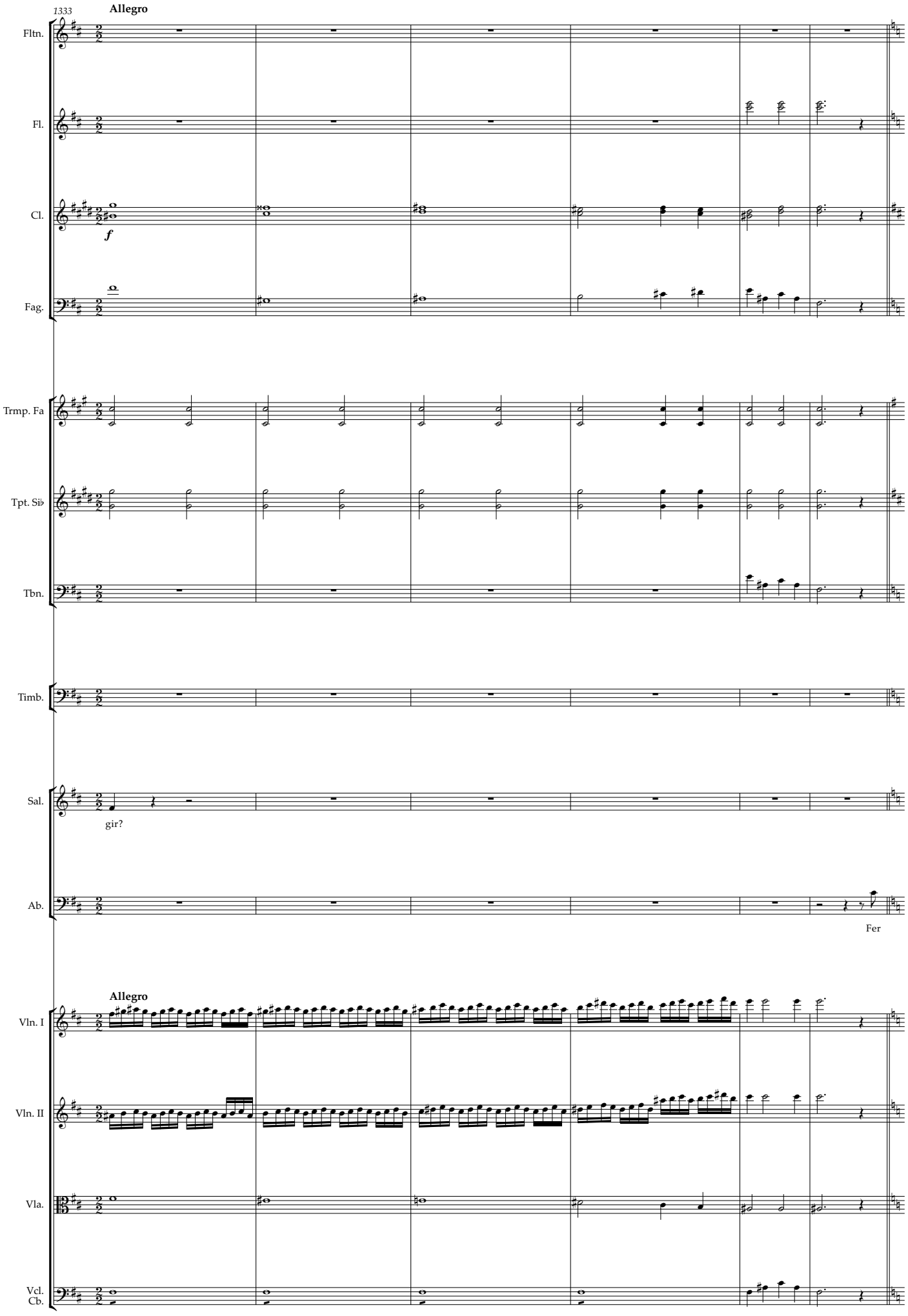

1300
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
sia - mo l'or- ror, sia-mo l'or- ror.
Faran
sia - mo l'or- ror, sia-mo l'or- ror.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


1308
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Faran
Vln. I
p morendo
Vln. II
p
Vla.
p
Vcl.
Cb.
p
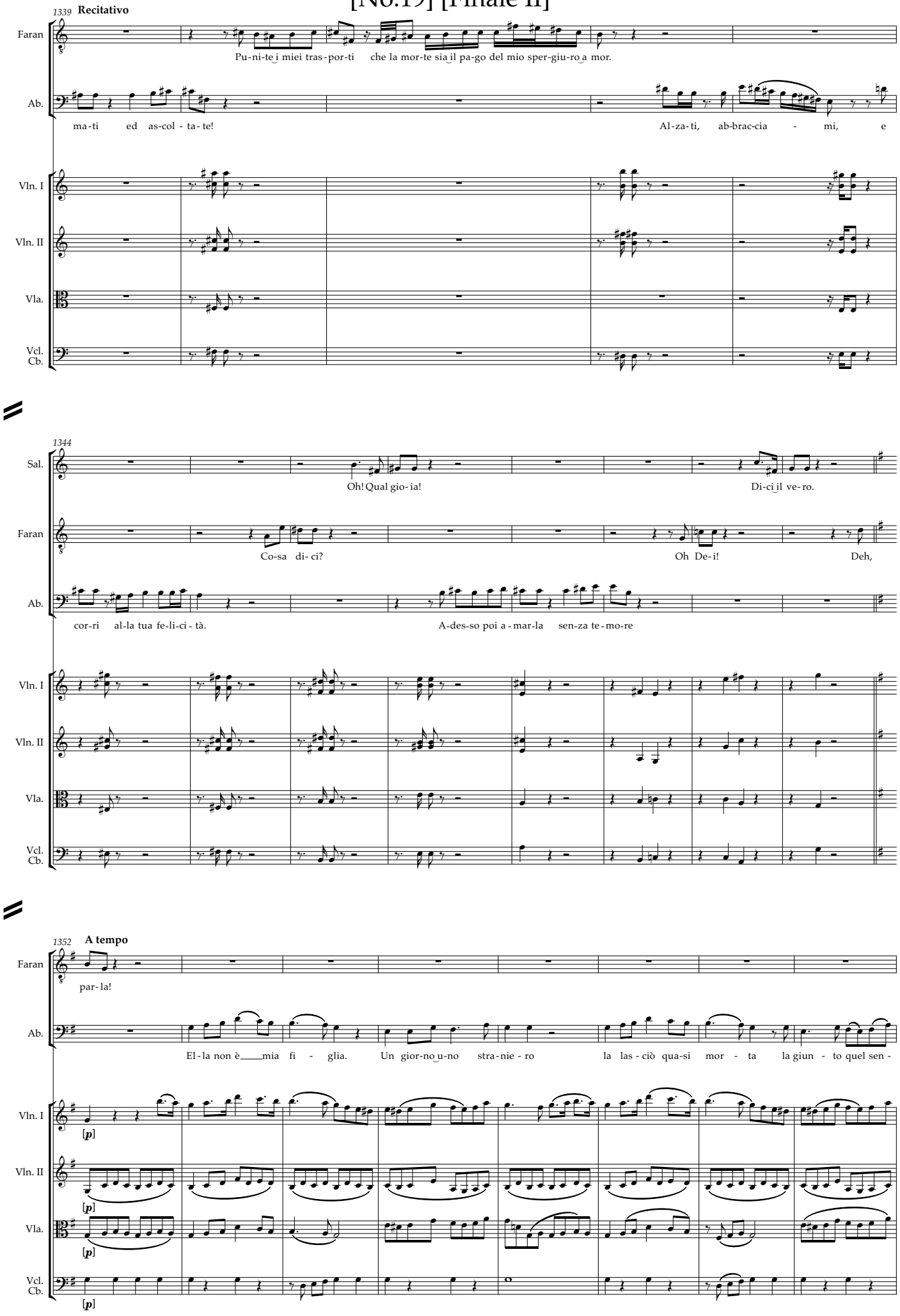

1314
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Sal.
Faran
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
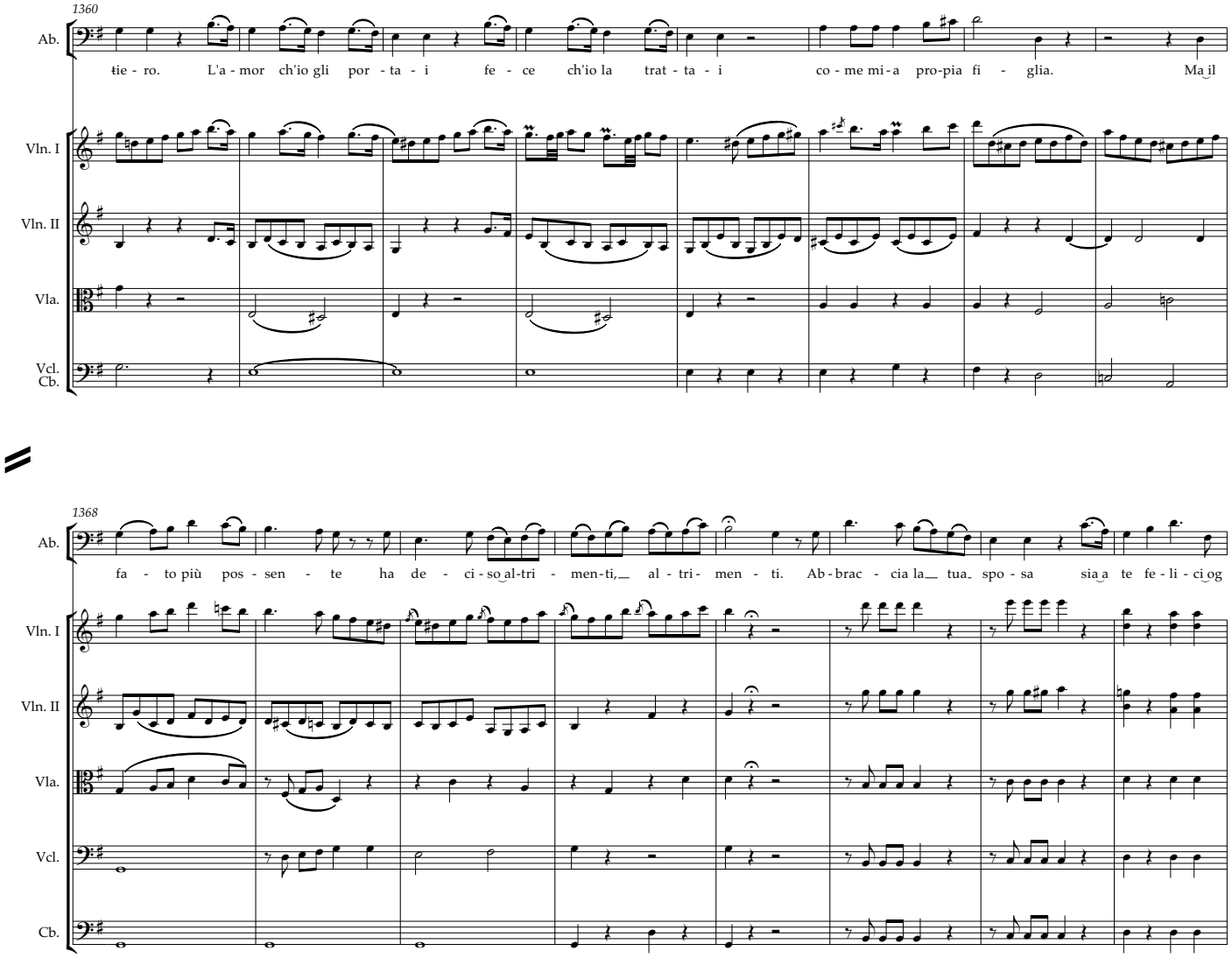

1320
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
Faran
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Gen - ti di fa - ce ar -
Che sen - to?
Fa - ran! Fa - ran!
Fa - ran! Fa - ran!
Fa - ran! Fa - ran!
Fa - ran! Fa - ran!
f
f
p
p
p
p


1327
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
ma - te!
Il pa - dre.
O - ve fug -
Faran
Il pa - dre.
Oh! Mio spa - ven - to!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
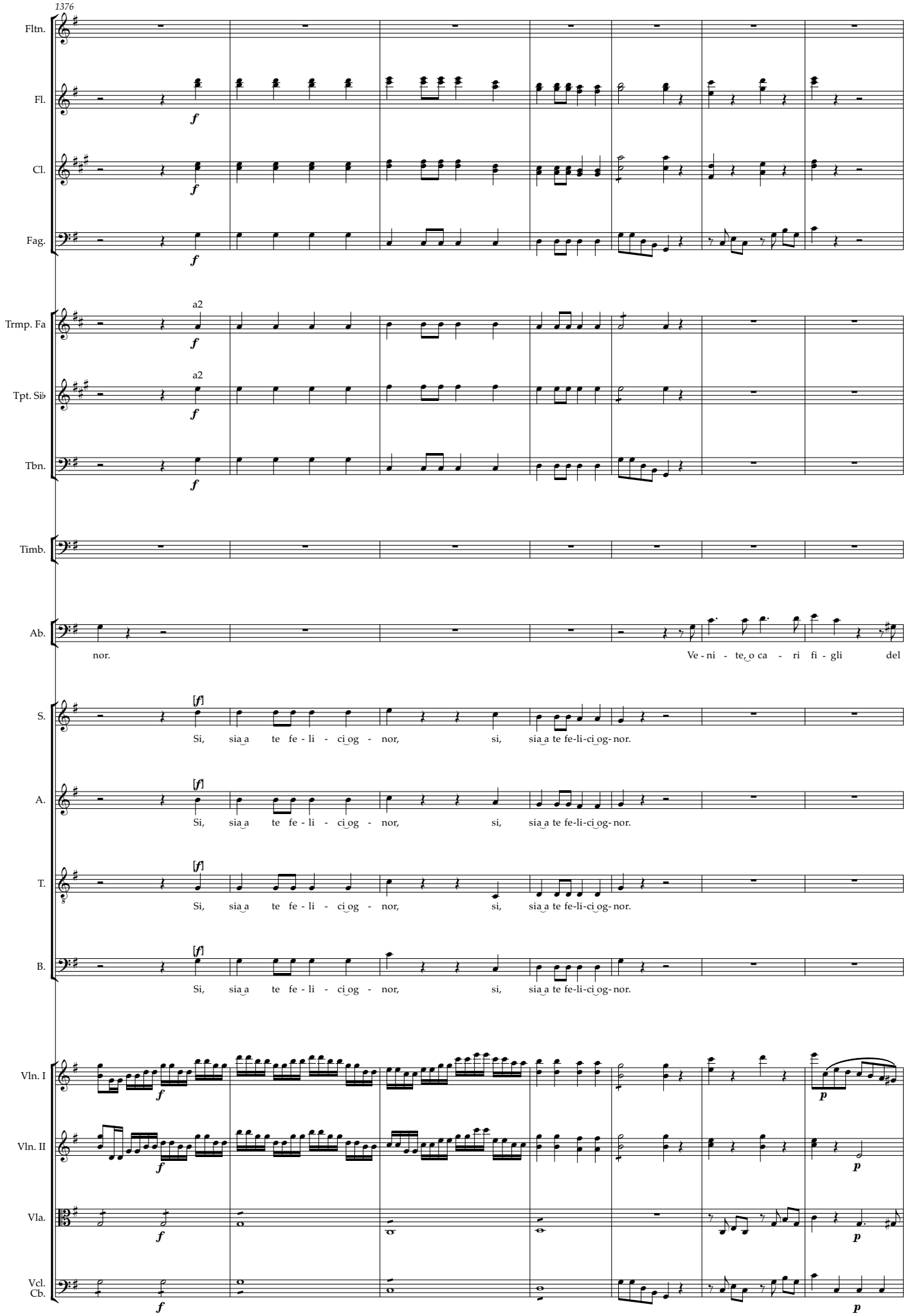

1333
Allegro
Fltn.
Fl.
Cl.
f
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Sal.
gir?
Ab.
Fer
Allegro
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
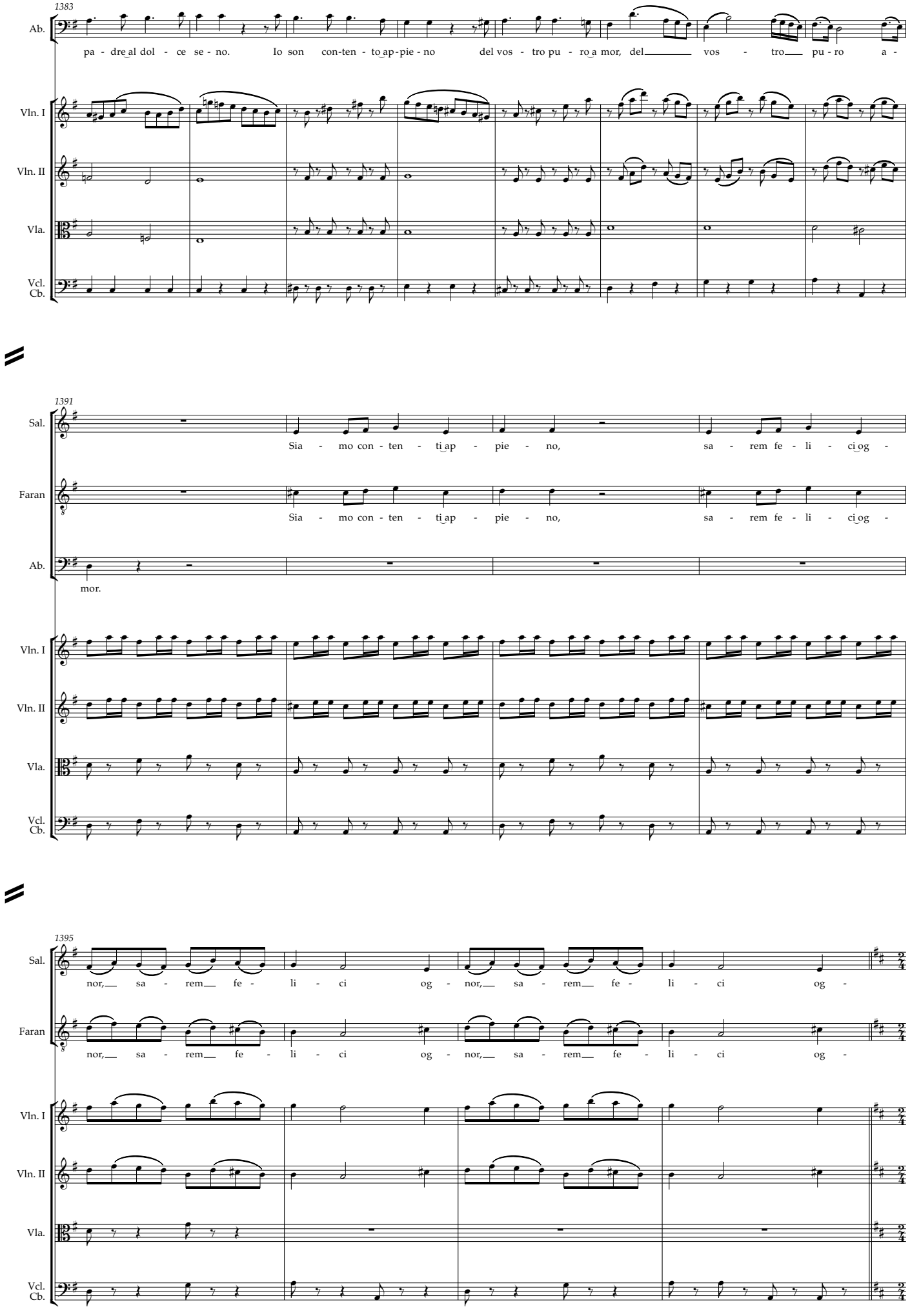
[Scena X]
[No.19] [Finale II]
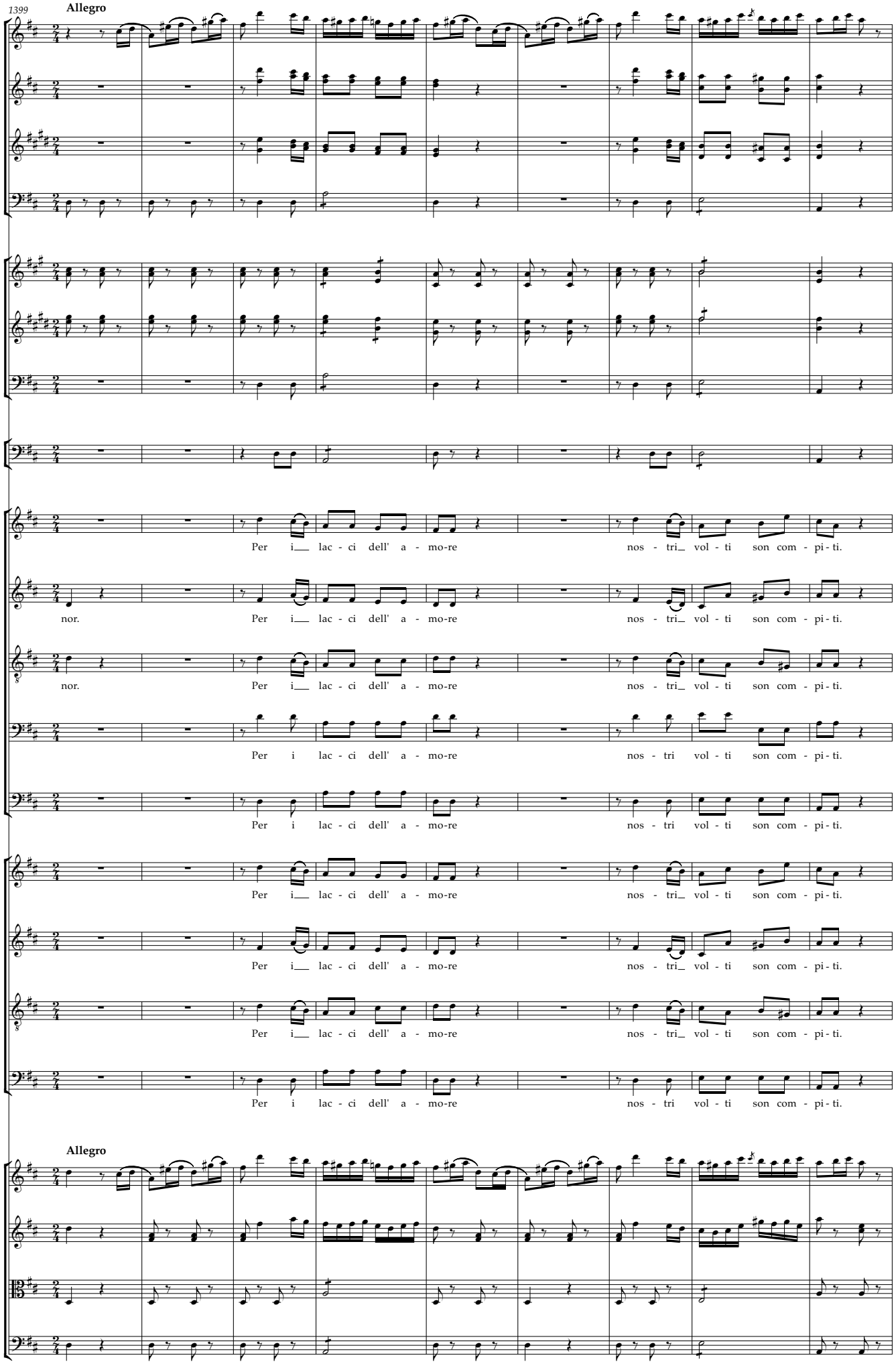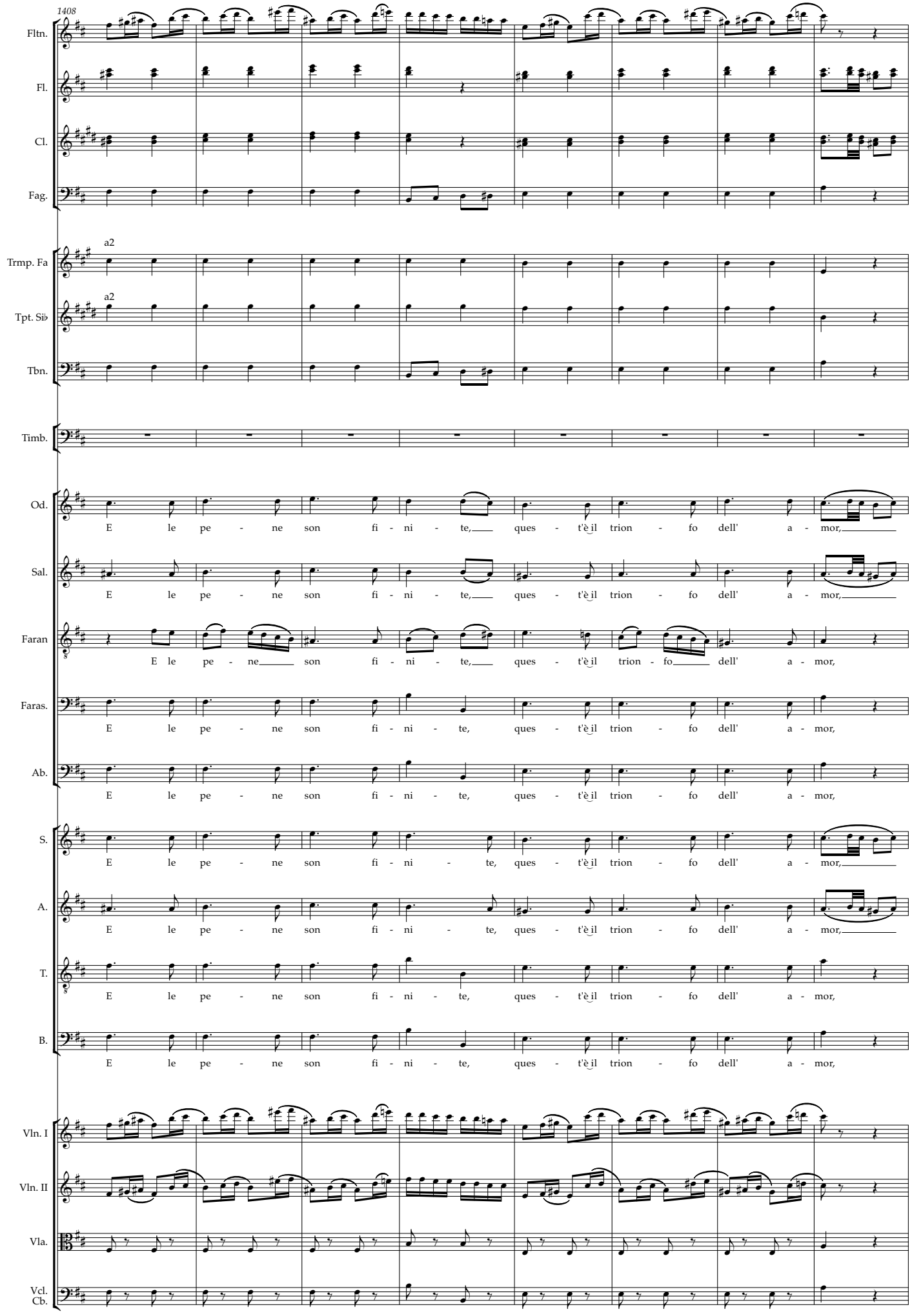



1360
Ab.
tie - ro. L'a - mor ch'io gli por - ta - i fe - ce ch'io la trat - ta - i co - me mi - a pro-pia fi - glia. Ma il
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
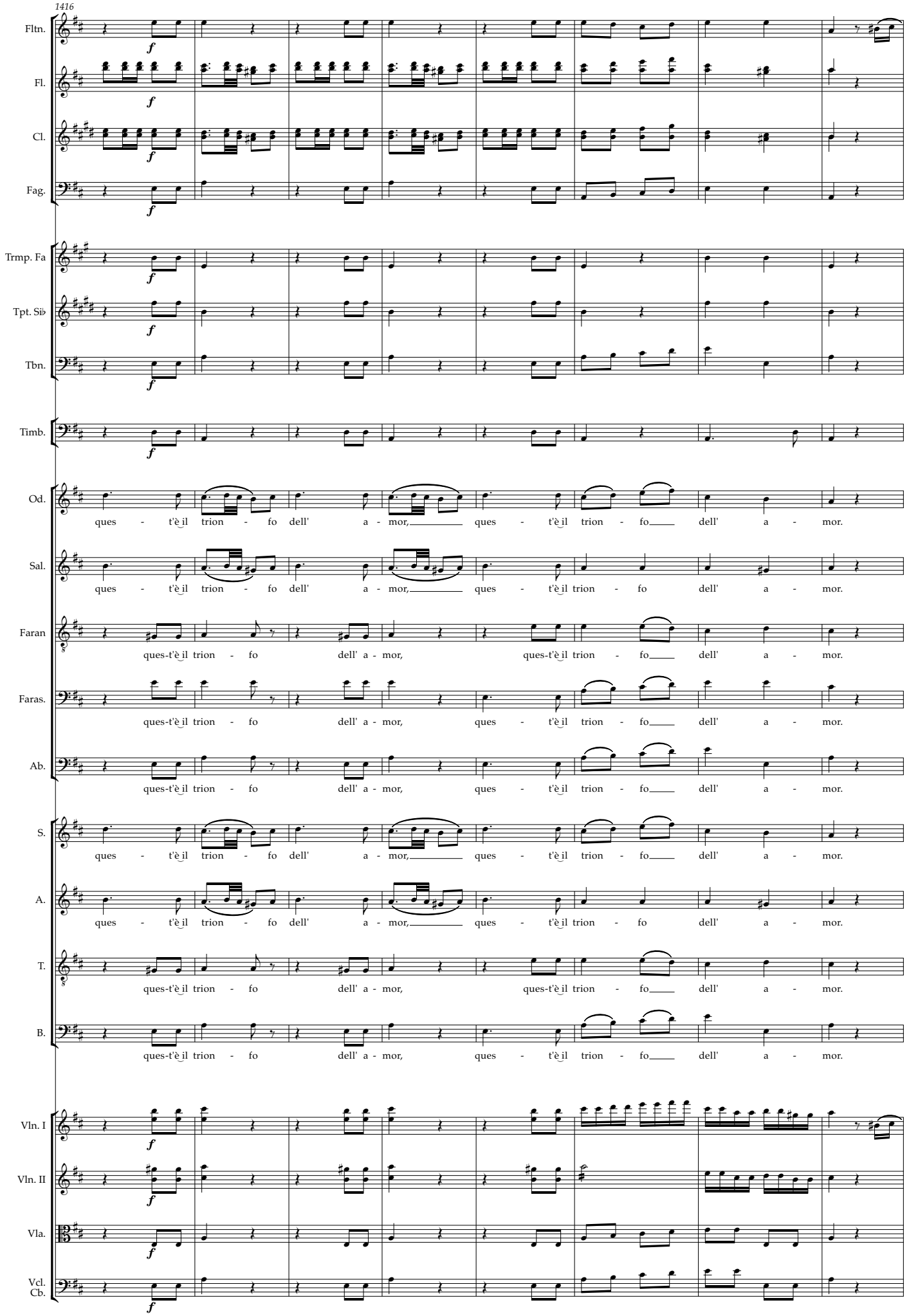
1368
Ab.
fa - to più pos - sen - te ha de - ci - so al-tri - men-ti, al - tri - men - ti. Ab - brac - cia la tua spo - sa sia a te fe - li - ci og
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
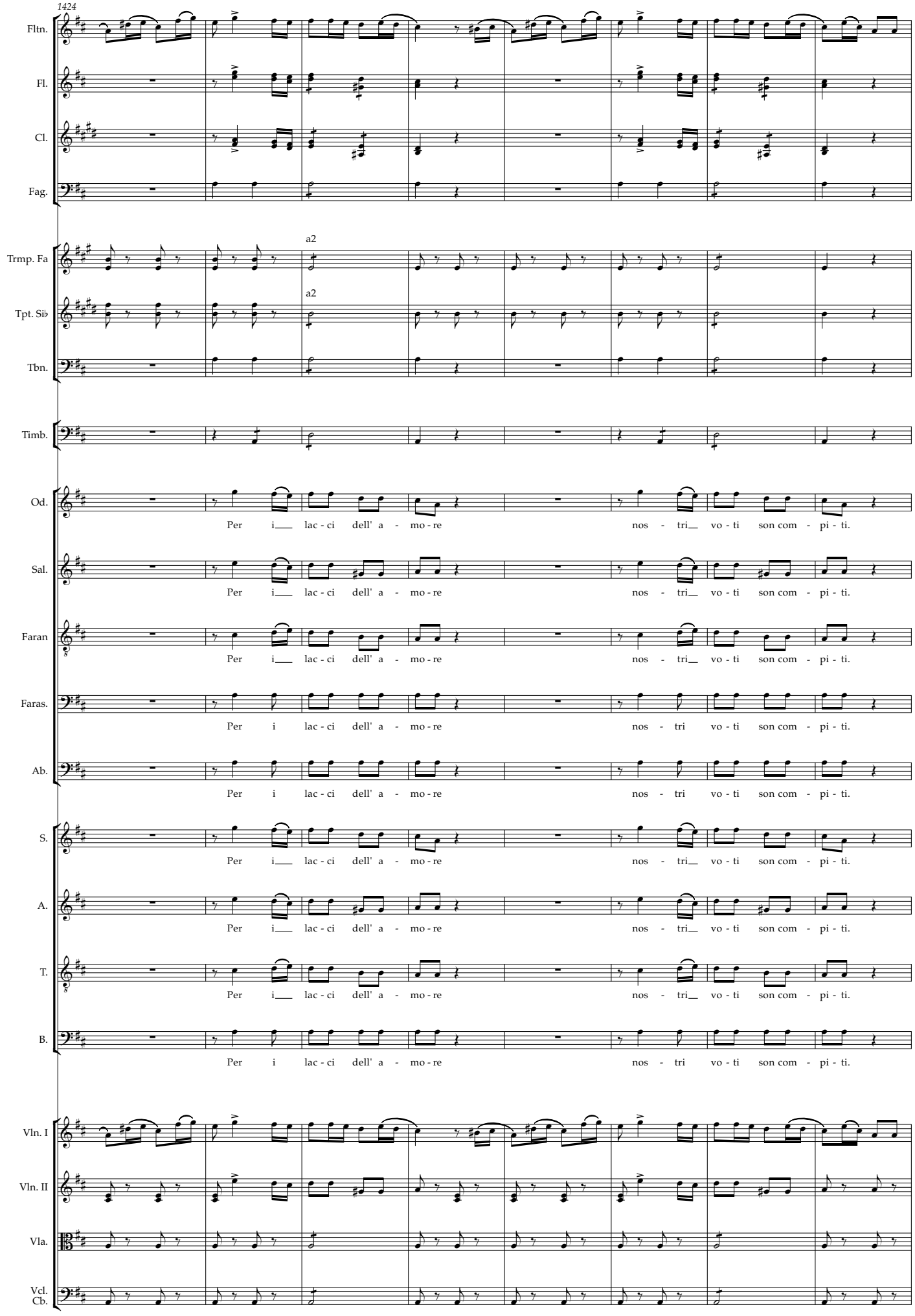

1376
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
nor.
Ve - ni - te o ca - ri fi - gli del
Si, sia a te fe - li - ci og - nor, si, sia a te fe-li-ci og- nor.
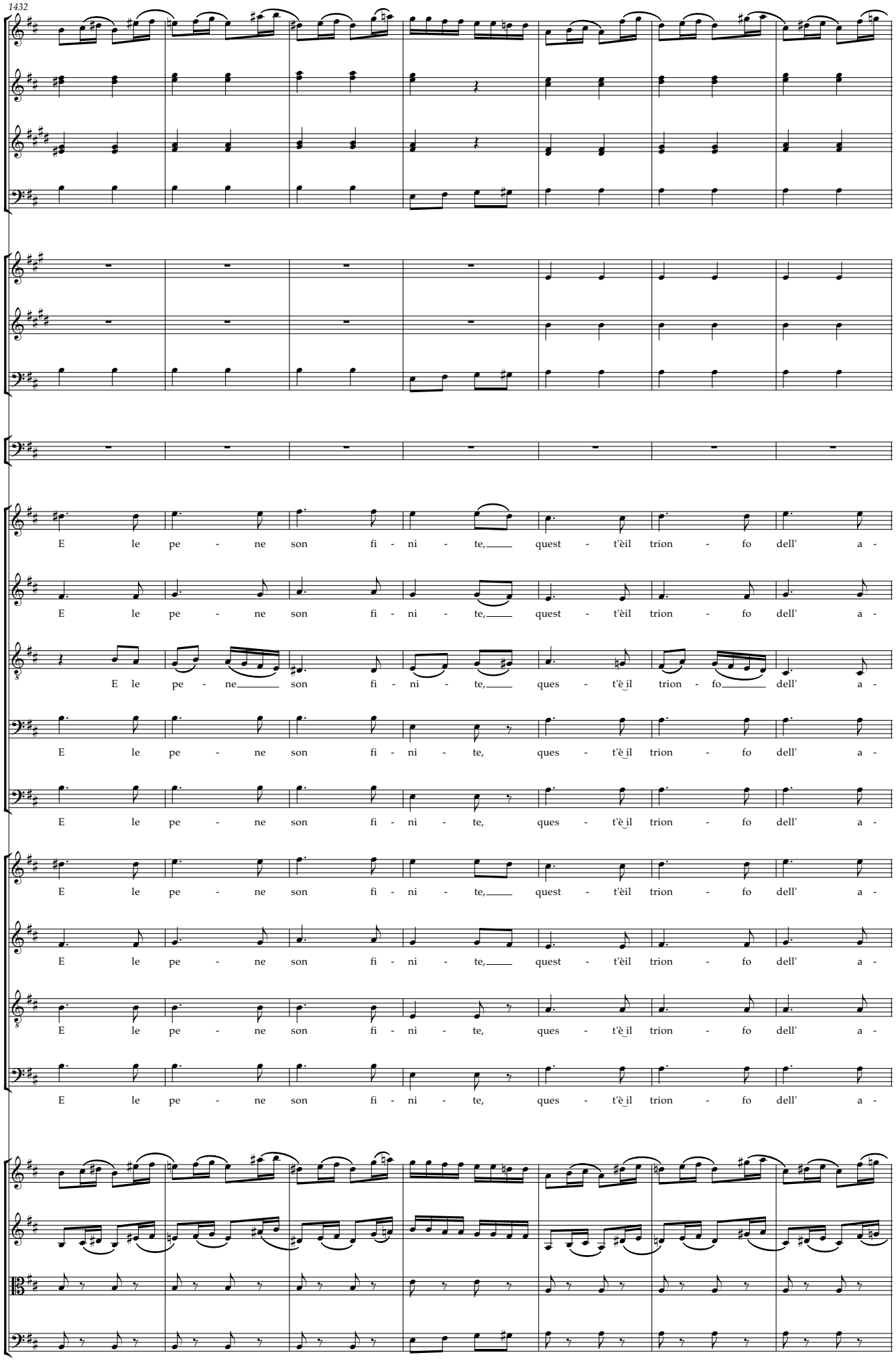

1383
Ab.
pa - dre al dol - ce se - no. Io son con-ten - to ap-pie - no del vos - tro pu - ro a mor, del vos - tro pu - ro a -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1391
Sal.
Sia - mo con - ten - ti ap - pie - no, sa - rem fe - li - ci og -
Faran
Sia - mo con - ten - ti ap - pie - no, sa - rem fe - li - ci og -
Ab.
mor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
1395
Sal.
nor, sa - rem fe - li - ci og - nor, sa - rem fe - li - ci og -
Faran
nor, sa - rem fe - li - ci og - nor, sa - rem fe - li - ci og -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
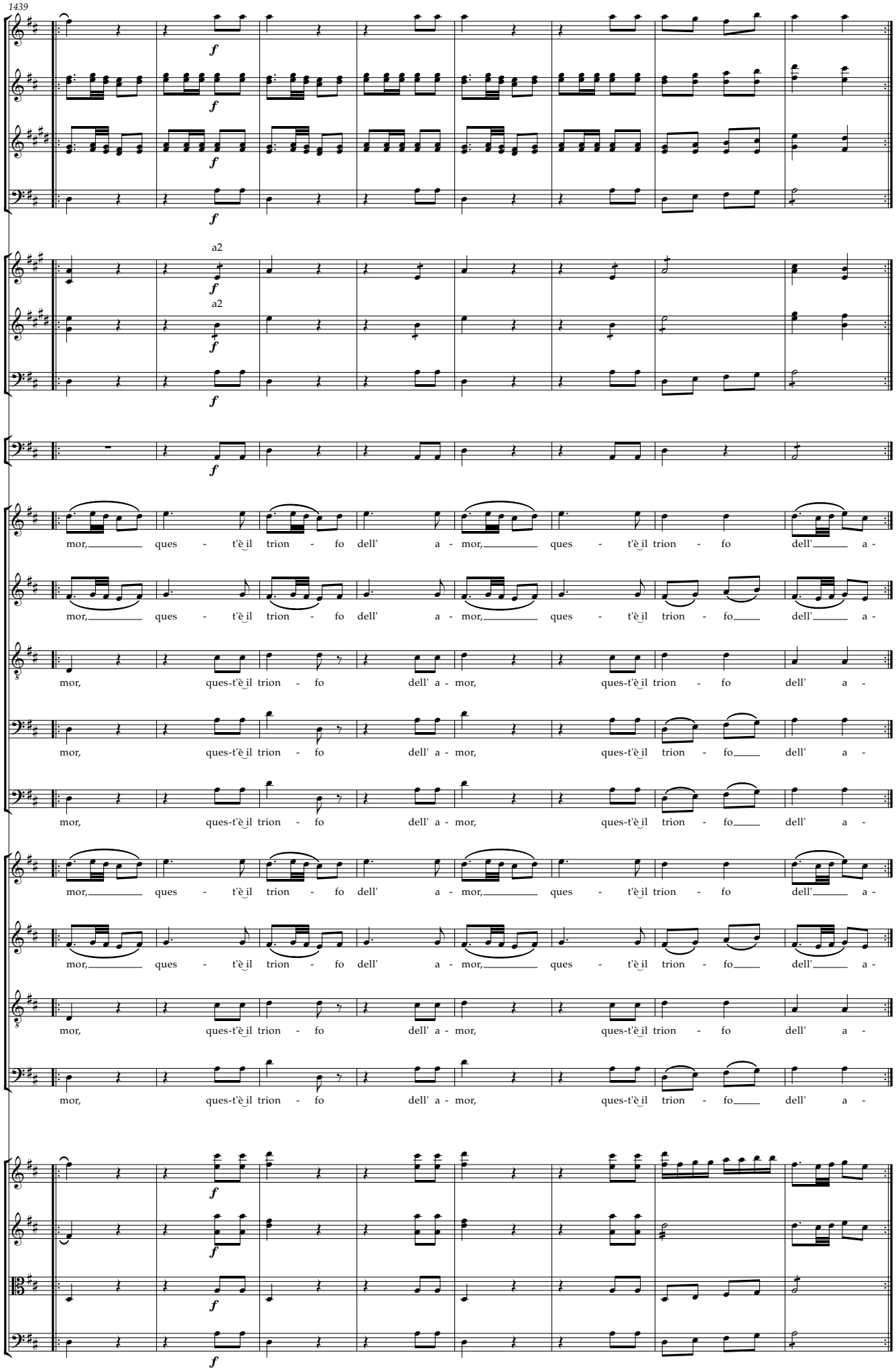

1399
Allegro
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Per i___ lac - ci dell' a - mo-re nos - tri_ vol - ti son com - pi - ti.
Sal.
nor. Per i___ lac - ci dell' a - mo-re nos - tri_ vol - ti son com - pi - ti.
Faran
nor. Per i___ lac - ci dell' a - mo-re nos - tri_ vol - ti son com - pi - ti.
Faras.
Per i lac - ci dell' a - mo-re nos - tri vol - ti son com - pi - ti.
Ab.
Per i lac - ci dell' a - mo-re nos - tri vol - ti son com - pi - ti.
S.
Per i___ lac - ci dell' a - mo-re nos - tri_ vol - ti son com - pi - ti.
A.
Per i___ lac - ci dell' a - mo-re nos - tri_ vol - ti son com - pi - ti.
T.
Per i___ lac - ci dell' a - mo-re nos - tri_ vol - ti son com - pi - ti.
B.
Per i lac - ci dell' a - mo-re nos - tri vol - ti son com - pi - ti.
Allegro
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
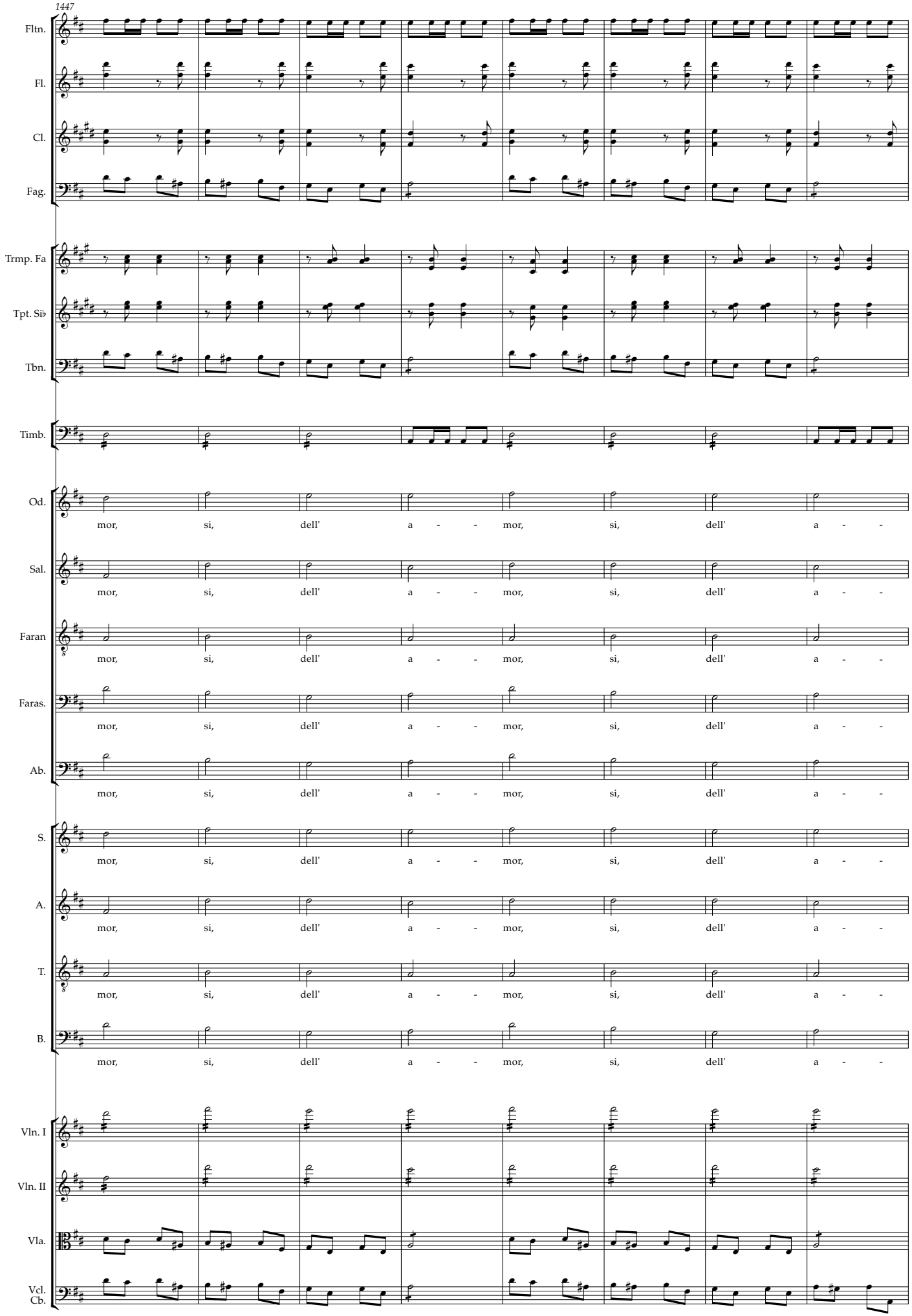

1408
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
a2
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
E le pe - ne son fi - ni - te, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor,
Sal.
E le pe - ne son fi - ni - te, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor,
Faran
E le pe - ne son fi - ni - te, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor,
Faras.
E le pe - ne son fi - ni - te, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor,
Ab.
E le pe - ne son fi - ni - te, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor,
S.
E le pe - ne son fi - ni - te, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor,
A.
E le pe - ne son fi - ni - te, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor,
T.
E le pe - ne son fi - ni - te, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor,
B.
E le pe - ne son fi - ni - te, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
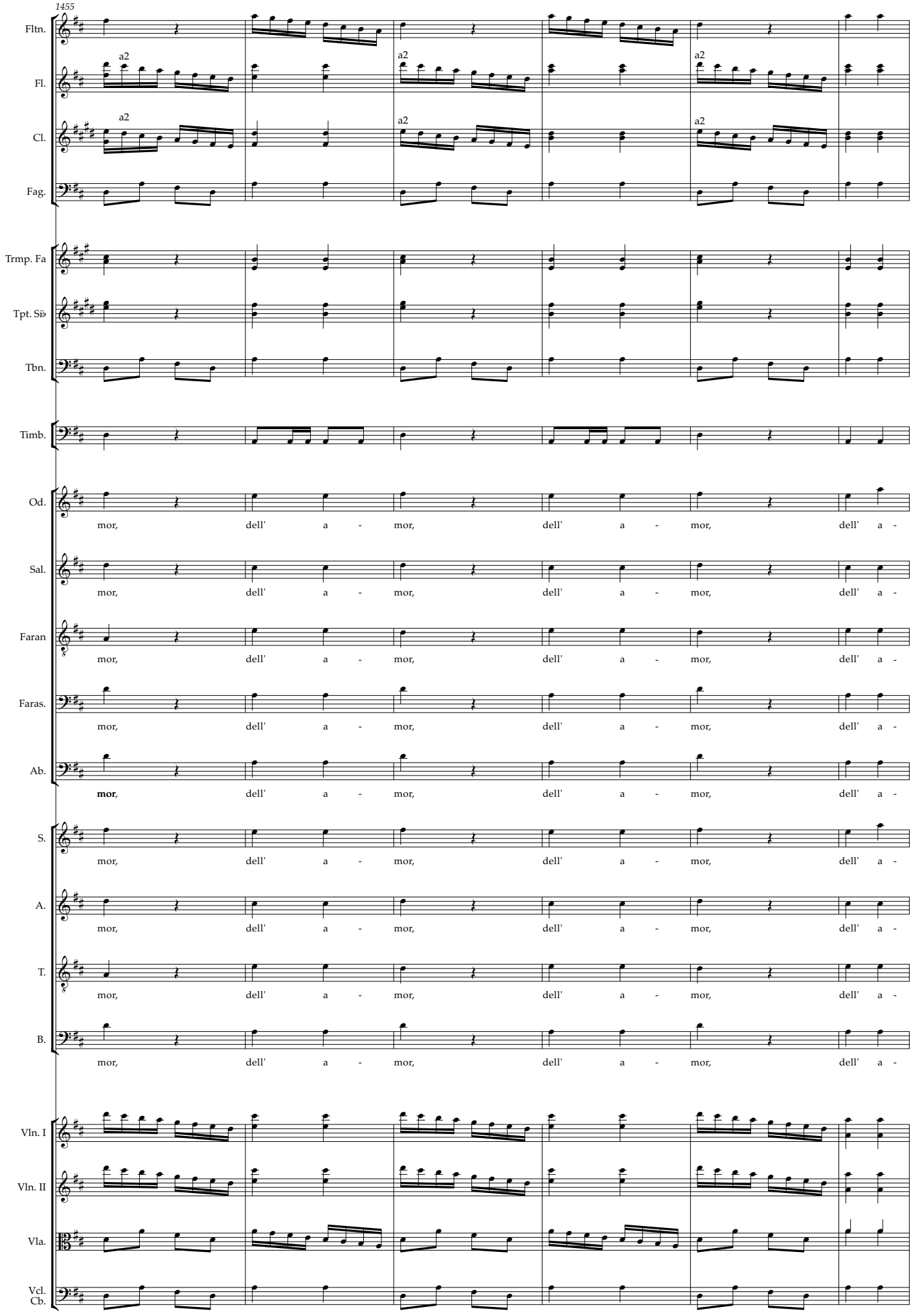

1416
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
ques - t'è il trion - fo dell' a - mor, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor.
ques - t'è il trion - fo dell' a - mor, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor.
ques-t'è il trion - fo dell' a - mor, ques-t'è il trion - fo dell' a - mor.
ques-t'è il trion - fo dell' a - mor, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor.
ques-t'è il trion - fo dell' a - mor, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor.
ques - t'è il trion - fo dell' a - mor, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor.
ques-t'è il trion - fo dell' a - mor, ques-t'è il trion - fo dell' a - mor.
ques-t'è il trion - fo dell' a - mor, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor.

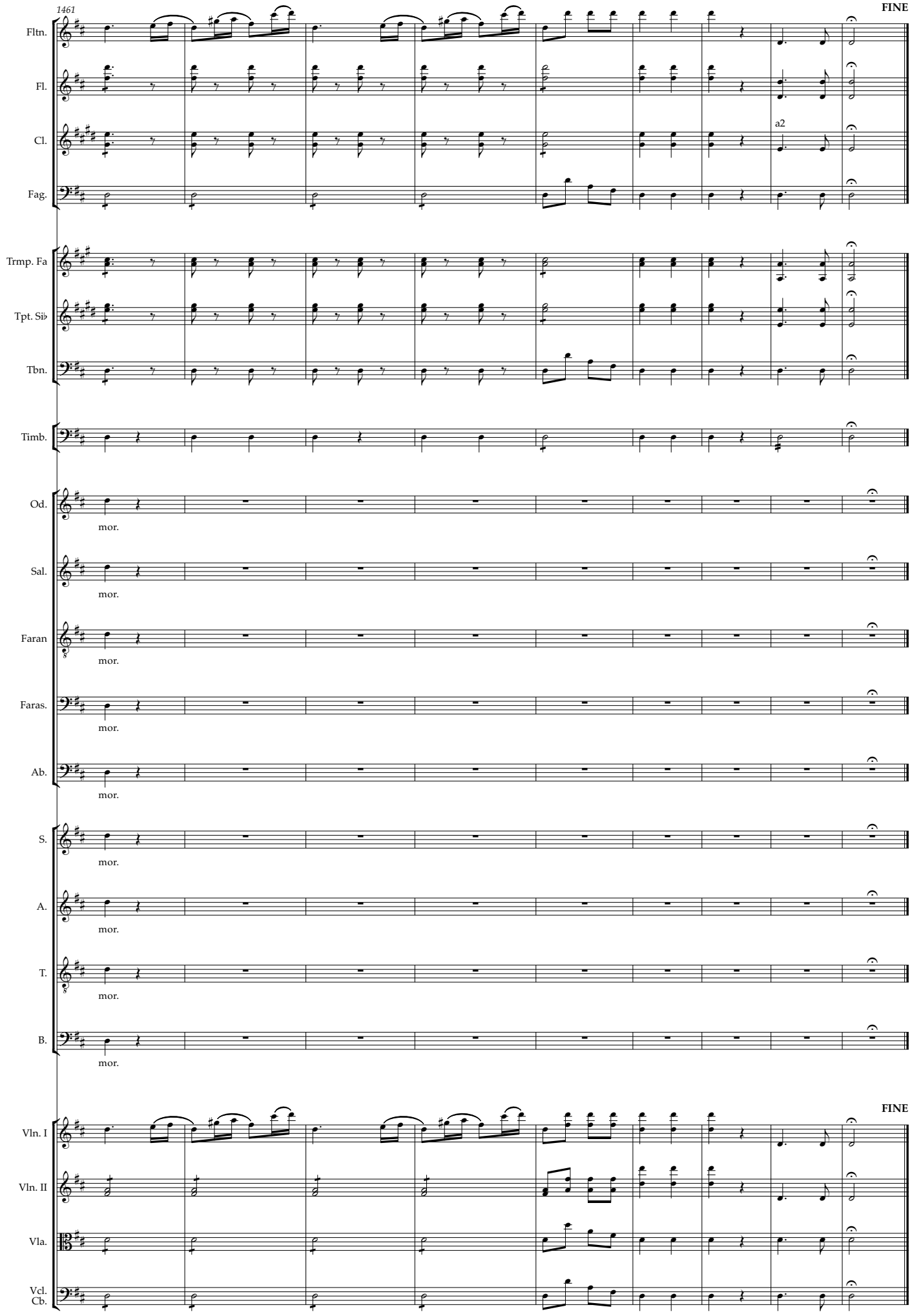

1424
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
a2
Tpt. Sib
a2
Tbn.
Timb.
Od.
Per i___ lac - ci dell' a - mo - re nos - tri__ vo - ti son com - pi - ti.
Sal.
Per i___ lac - ci dell' a - mo - re nos - tri__ vo - ti son com - pi - ti.
Faran
Per i___ lac - ci dell' a - mo - re nos - tri__ vo - ti son com - pi - ti.
Faras.
Per i lac - ci dell' a - mo - re nos - tri vo - ti son com - pi - ti.
Ab.
Per i lac - ci dell' a - mo - re nos - tri vo - ti son com - pi - ti.
S.
Per i___ lac - ci dell' a - mo - re nos - tri__ vo - ti son com - pi - ti.
A.
Per i___ lac - ci dell' a - mo - re nos - tri__ vo - ti son com - pi - ti.
T.
Per i___ lac - ci dell' a - mo - re nos - tri__ vo - ti son com - pi - ti.
B.
Per i lac - ci dell' a - mo - re nos - tri vo - ti son com - pi - ti.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.


1432
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
E le pe - ne son fi - ni - te, quest - t'èil trion - fo dell' a -
E le pe - ne son fi - ni - te, ques - t'è il trion - fo dell' a -


1439
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
mor, ques - t'è il trion - fo dell' a - mor, ques - t'è il trion - fo dell' a -
mor, ques-t'è il trion - fo dell' a - mor, ques-t'è il trion - fo dell' a -


1447
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
mor, si, dell' a - - mor, si, dell' a - -


1455
Fltn.
Fl.
Cl.
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
Sal.
Faran
Faras.
Ab.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
a2
mor, dell' a - mor, dell' a - mor, dell' a -
mor, dell' a - mor, dell' a - mor, dell' a -


1461
FINE
Fltn.
Fl.
Cl.
a2
Fag.
Trmp. Fa
Tpt. Si♭
Tbn.
Timb.
Od.
mor.
Sal.
mor.
Faran
mor.
Faras.
mor.
Ab.
mor.
S.
mor.
A.
mor.
T.
mor.
B.
mor.
FINE
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

CONCLUSIONES

La investigación realizada para esta Tesis Doctoral ha permitido presentar por primera vez la edición crítica de la ópera *Abufar, ossia La famiglia araba* de Manuel García, así como la transcripción y traducción del libreto de Felice Romani. Hasta ahora, la única fuente para conocer, estudiar e interpretar la ópera era el manuscrito original de García lo que explica en parte el desconocimiento general sobre esta partitura. Cualquiera que quisiera acercarse a la partitura debía enfrentarse a una obra con una prolija caligrafía de dificultosa lectura y plagada de erratas. Las correcciones realizadas y las distintas alternativas existentes se han recogido en las notas de edición, dejando abierta la posibilidad de futuras revisiones sin tener que acudir al manuscrito original. Por todo ello, a partir de esta investigación se enriquece directamente el patrimonio español: *Abufar* podrá no solo estudiarse ahora en profundidad, sino también volver a ser llevada a los escenarios después de un injusto olvido de casi 200 años.

La localización del manuscrito del libreto en la Bibliothèque Nationale de France con la signatura Thb 1991 supone un hecho especialmente relevante, más aún si consideramos lo que supone la figura de Felice Romani para la historia de la ópera. Hasta ahora se desconocía la existencia de este manuscrito y la única fuente para su estudio eran las ediciones del mismo publicadas a partir de la versión musical de Michele Carafa. El hallazgo del manuscrito original de Romani ha permitido también establecer la fecha en la que fue concluido e incluso plantear la hipótesis de que *Abufar* sea fruto de un encargo o colaboración directa entre Romani y Carafa. La razón para esta conjetura es la escasa separación temporal, apenas de unos meses, entre la finalización del texto y el estreno en Viena de la versión musical de Carafa.

Tras estudiar las dos musicalizaciones del libreto de Romani realizadas por Carafa y García respectivamente, hemos encontrado diferencias entre los textos usados por ambas y entre el manuscrito original. Por ello, hemos realizado una comparación entre las tres versiones señalando las razones para algunas de estas discrepancias. Además, la edición bilingüe italiano-español del libreto que parte de la versión utilizada por García supone la primera traducción del mismo a nuestra lengua pese sus diferencias con el original de Romani. Es también el primer acercamiento a *Abufar* desde la adaptación libre que realizara José María de Heredia en 1875 de la obra teatral original de Ducis.

Gracias a la transcripción y estudio tanto de la partitura como del libreto de *Abufar* se ha podido catalogar correctamente como una ópera seria en dos actos, corrigiendo así otras denominaciones y tipologías que diversas fuentes, por desconocimiento, habían reproducido. Asimismo, hemos contextualizado la ópera dentro de la corriente decimonónica del gusto por lo exótico. Del mismo modo conocemos mucha más información sobre esta ópera como la plantilla orquestal necesaria para su ejecución, los personajes de la misma y sus características vocales y tesituras, números musicales y duración aproximada (unas 2 horas y 15 minutos). Finalmente, complementamos esta transcripción con una versión grabada de la misma interpretada por el software Sibelius Ultimate y la biblioteca de sonidos de NotePerformer 3. Esta grabación es accesible desde los enlaces incluidos en este trabajo.

Asimismo, la edición de la partitura, amén de ser una versión interpretable de la misma, contribuye a conocer mejor y con mayor profundidad las características compositivas y estilísticas de Manuel García. Como hemos explicado a lo largo de esta Tesis Doctoral, las obras de García basculan entre lo que podríamos denominar como un estilo español casi pintoresco y cuyo mayor exponente serían sus tonadillas escénicas; y otro que podríamos denominar internacional, mucho menos conocido, pero no por ello de menor calidad musical. *Abufar*, sin lugar a dudas, se incluye estéticamente dentro de estas últimas obras, por lo que el estudio que hemos realizado nos ha permitido ahondar en las características de las obras de García encuadradas dentro de esta tipología. Algunas de estos rasgos distintivos son el uso del idioma italiano o francés; la influencia directa de la música de Rossini, al que a menudo imita o emula tanto en sus famosos *crescendi* como en sus líneas melódicas; la inclusión de secciones a capela en las que a menudo aprovecha para dejar patente su profundo conocimiento de los fundamentos del contrapunto; la preferencia por una orquestación liviana que no oscurezca la emisión ni obligue a forzar la voz; una notable influencia de Haydn y Mozart, como por ejemplo en el uso en sus arias de un característico procedimiento imitativo en la que la orquesta reproduce motivos musicales tomados de la parte vocal; la organización de las óperas como una sucesión de números que incluyen recitativos acompañados, arias (a menudo con la tradicional división de *cavatina* y *cabaletta*), dúos y diversos números grupales; y por último, una mayor preferencia por la ambientación exótica alternando óperas cómicas con otras de temática seria de influencia metastasiana.

Las obras de García, como su carrera misma, abusan a menudo de una exacerbada vocalidad reflejo de sus propias cualidades canoras ya que, a menudo, los papeles

principales de sus óperas fueron concebidos para ser estrenados por él mismo. Del análisis del rol que cantó en *Abufar*, el de Faran, podemos determinar las particularidades de su vocalidad en los últimos años de su carrera en los que se le ha venido a clasificar más como baritenor que como tenor. Algunas de estas son: el lucimiento de la voz por encima del conjunto con predilección por la coloratura de notas repetidas; una emisión necesariamente ligera para abordar las intrincadas ornamentaciones que se ve favorecida por la orquestación liviana a la que hacíamos referencia anteriormente; y el uso predominante del registro medio, limitando el agudo para momentos puntuales y siempre abordado por grados conjuntos.

Desde el punto de vista histórico hemos podido profundizar en los acontecimientos que García vivió durante su estancia en México desde finales de 1826 hasta principios de 1829. Así, ahora sabemos que se involucró directamente en la vida operística de Ciudad de México más allá de limitarse a las representaciones operísticas. Por ejemplo, se encargó de contratar a Jean-Frédéric Waldeck para decorar la sala del Teatro de los Gallos; proyectó un nuevo teatro que finalmente no se construyó; escribió con cierta asiduidad en prensa para defenderse de los frecuentes ataques que recibió, a menudo por su condición de extranjero; y dejó patente su lado más vehemente pronunciando soflamas a favor del general Manuel de la Barrera, personaje importante en la vida teatral de la ciudad.

La contextualización del estreno de *Abufar* nos ha permitido conocer más de las circunstancias en las que este se desarrolló. En primer lugar, todas las referencias existentes no mencionaban más representaciones aparte del estreno el 13 de julio de 1827. Sin embargo, hemos podido precisar que la ópera siguió representándose hasta el 7 de agosto de ese mismo año, cuando la compañía tuvo que dejar de representar óperas durante unos meses.

En segundo lugar, hemos logrado identificar los músicos que participaron en las funciones, empezando por el encargado de la dirección musical, José Antonio Gómez, una figura de considerable relevancia para la historia de la música mexicana. De Gómez aportamos una transcripción de la reducción para piano y voz que hizo de una de las arias de García de su ópera *El amante astuto*. El interés de este documento es doble pues, además de ser un arreglo inédito de Gómez, también resulta ser el único ejemplo que hemos localizado de la versión en español de esta ópera originalmente en italiano que García adaptó para satisfacer las demandas del público mexicano.

Del mismo modo, arrojamos luz sobre el resto de un elenco que incluía a su mujer, Joaquina Briones, y a su hijo Manuel Patricio. Así, hemos aportado datos biográficos sobre la figura de Rita González de Santa Marta, soprano española de mediana importancia, de la que poco se sabía hasta ahora más allá de su relación con el actor teatral Andrés Prieto. También hemos identificado a Jean-Frédériz Waldeck, el cantante que estrenó el rol de Abufar (referenciado en las crónicas de forma imprecisa como Waldek), una importante y polifacética figura de cuya relación con la música apenas se conocía nada hasta ahora. Waldeck fue, además, el responsable de los decorados de la mayoría de las óperas que García presentó en México y llego a ser considerado como candidato a dirigir uno de los teatros de Ciudad de México. En los apéndices de esta Tesis se recogen transcripciones de varios documentos relacionados con Waldeck, entre otras de sus diarios, donde se recogen numerosos aspectos relacionados con la música durante su estancia en el país azteca.

Esta Tesis, además, se completa con una interesante revisión bibliográfica de fuentes primarias y secundarias relacionadas con la estancia mexicana de Manuel García además de contribuir a realizar estado de la cuestión actualizado sobre este indiscutible protagonista de la historiografía musical española.

Por todo lo expuesto anteriormente, concluimos que *Abufar* es una obra imprescindible para conocer y poner en valor la producción operística de García, que consideramos una pieza fundamental en la construcción del teatro lírico español del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

A

AA.VV. "La música en la España del siglo XIX", *Actas del III Congreso Nacional de Musicología celebrado en Granada en 1990*, Revista de Musicología, XIV/1-2 (1991).

_____. *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*, Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

_____. *Fashions and legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, edited by Roberta Montemorra Marvin and Hilary Poriss. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. *La ópera mexicana, 1805-2002*. Ernesto de la Peña y Gabriela Vega (eds.). México: Centro de Estudios Universitarios Londres: Joaquín Porrúa Editores, 2003.

_____. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española: (1775-1832)*, eds. Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2007.

_____. *The Cambridge Companion to Singing*, ed. John Potter. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Adkins Chiti, Patricia. *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Música, 1995.

Alamán, Lucas. *Historia de México*, 5 vols. México: Casa de D. José Mariano de Lara, 1849-52.

Almazán Orihuela, Joel. "La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México", *Heterofonía*, n. 129 (2003), pp. 49-65

Alonso, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998.

Arderius, Francisco. *La ópera española y la zarzuela*. Madrid, 1882.

B

Baker's Biographical Dictionary of Musicians, 6 vols., ed. Laura Kuhn. Nueva York: Schirmer Books, 2000.

Barce, Ramón. "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX", *España en la música de Occidente*. Madrid: INAEM, 1987.

Baudez, Claude-François. *Jean-Frédéric Waldeck, peintre. Le premier explorateur des ruines mayas*. París: Hazan, 1993.

Bethell, Leslie (ed.), *Historia de América Latina*. Barcelona: Cambridge University Press y Editorial Crítica, 1991.

Bianconi, Lorenzo y Pestelli, Giorgio (eds.). *Storia dell´opera italiana*, 6 vols. Turín: EDT/Musica, 1987.

Boyd, Malcolm; Carreras, Juan José; y Máximo Leza, José. *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

Branca, E. *Felice Romani ed i più riputati maestri di música del suo tempo*. Turin, 1882.

Bushnell, Howard. *Maria Malibran: A Biography of the Singer*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1979.

C

Campos, Lara. "'La escuela más enérgica del pueblo'. La circulación de un ideario liberal entre España y México a través de actores y obras de teatro durante el primer tercio del siglo XIX". *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 1 (2012), pp. 223-243.

Capdepón Verdú, Paulino. "Una adaptación romántica del 'Quijote': Manuel García y su ópera 'Don Chisciotte'". *Scherzo*, nº 317 (2016), pp. 84-87.

Carmena y Millán, Luís. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Minuesa de los Ríos, 1878; ed. Facsímil. Madrid: Colección Retornos, 2002.

Carreras, Juan José. *La música en España en el siglo XIX*. Colección «Historia de la música en España e Hispanoamérica». Juan Ángel Vela del Campo (dir.), vol. 5. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2018.

Casares Rodicio, Emilio y Alonso González, Celsa. (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

_____. y Torrente, Álvaro (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. I y II. Madrid: ICCMU, 2002.

_____. *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. I. Desde Carlos IV al período fernandino (1787-1833)*. Madrid: ICCMU, 2018.

_____. "Claves para una lectura de la creación operística del compositor sevillano Manuel del Pópulo García", *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº1, 2005, pp. 41-59.

_____. "Rossini: la recepción de su obra en España", *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 10 (2005), pp. 35-70.

_____. *Biografía y documentos sobre música y músicos españoles: Legado Barbieri I y II*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986-88.

Castillo Ledón, Luis. "Los mexicanos autores de óperas", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 3 (1910), pp. 313-354.

Celletti, Rodolfo. *Storia del belcanto*. Fiesole: Discanto, 1983. ed. inglesa: *A History of Belcanto*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Chevalier, François. *América Latina. De la independencia a nuestros días*. Barcelona: Labor, 1979.

Costeloe, Michael. *La primera República Federal (1824-1835). Un estudio de los partidos políticos en el México independiente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el Drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Olózaga, 1934; ed. Facsímil. Madrid: ICCMU Colección Retornos, 2000.

_____. *Isidoro Márquez y el teatro de su tiempo, Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, III. Madrid: Perales y Martínez, 1902.

Cuenca, Francisco de. *Galería de Músicos Andaluces*. La Habana: Cultura S.A., 1927; ed. Facsímil. Málaga: Unicaja, 2002.

D

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. 10 vols., director Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores y Fundación Autor, 1999-2002.

Díaz Marroquín, Lucía y Mario Villoria Morillo. *La práctica del canto según Manuel García. Ejercicios y arias de ópera del Tratado completo del arte del canto*. Madrid: CSIC, 2012.
Diener, Pablo. "El diario del artista viajero Jean-Frédéric Waldeck, 1825-1837", *Anuario de Historia de América Latina*, 47 (2010), pp. 105-125.
_____. "Jean-Frédéric Waldeck y sus invenciones de Palenque", *Historia Mexicana*, vol LXVII, nº 2, octubre-diciembre, 2017, pp.859-905
Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le Biografie, 8 vols., Director, Alberto Basso. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1985.
Ducis, Jean-François. *Abufar, ou La Famille Arabe*. París: Chez Barba, 1819.
_____. *Abufar, ou La Famille Arabe*. París: Chez Nepveu, 1818.
Duey, Philip *A. Bel Canto in Its Golden Age: A Study of its Teaching Concepts*. New York: Columbia University, 1951.

E

Echevarría, Néstor. *Historia de los cantantes líricos*. Buenos Aires: Ed. Claridad, 2000.
Emerson, Isabelle. *Five Centuries of Women Singers*. Wetport: Greenwood Publishing Group, 2005.

F

Fargas y Soler, Antonio. *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países*. Barcelona: La España Musical, Imprenta de Leopoldo Doménech, 1872.
Fétis, François Joseph. *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2ª ed. París: Librairie de Firmin-Didot Frères, 1868.
Ferreiro Carballo, David. *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)*. Tesis Doctoral (Madrid: Universidad Complutense, 2019).
Fitzlyon, April. *María Malibran*, *Diva of the Romantic Age*. London: Souvenir Press, 1987.

G

G. Lazo, John. "Dice José Antonio Gómez, celebre profesor de Forte-Piano: '¿Y es todo lo que hay que tocar de más difícil?' *Anuario Musical*, nº 67, enero-diciembre 2012, pp. 185-214
García Tapia, Antonio. *Manuel García, su influencia en la laringología y en el arte del canto*. Madrid: Imprenta y Librería Nicolás Moya, 1905.
García, Manuel. *Canciones y caprichos líricos*. Edición crítica de Celsa Alonso. Madrid: ICCMU, 2003.
_____. *Don Chisciotte*. Edición crítica de Juan de Udaeta. Madrid: ICCMU, 2007.
_____. *Egercicios para la voz o sea Escuela de Canto con un discurso preliminar*. Madrid: Hermoso, Mintegui y Carrafa, ca. 1835.
_____. *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)*. París: Ph. Petit, 1824.
_____. *Exercises and Method for Singing, with an Accompaniment, for the Piano Forte, composed and dedicated to Miss Frances Mary Thompson, by Manuel García*.

London: T. Boosey & Co. Importers & Publishers of Foreign Music, 28, Holles Street, Oxford Street. Y el autor: 21 Dover Street. Picadilly.
_____. *Il califfo di Bagdad*. Edición crítica de Alberto Blancafort. Madrid: ICCMU, 2008.
_____. *La maja y el majo / La declaración / Quien porfía mucho alcanza / El poeta calculista*. Edición crítica de Juan de Udaeta. Madrid: ICCMU, 2008.
_____. *La mort du Tasse*. Edición crítica de Juan de Udaeta. Madrid: ICCMU, 2008.
_____. *L'isola Disabitata*. *Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Edición de James Radomski. Middleton: A-R Editions, 2006.
_____. "Letters from Manuel Patricio García to Pauline Viardot-García. Edited by James Radomski". *Inter-American Music Review*, 17, nº 1-2 (junio 2007), pp. 237-255.
_____. *Un avvertimento ai gelosi*. *Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Edición de James Radomski. Middleton: A-R Editions, 2015.
Gelli, Piero. *Dizionario dell'opera*. Milán: Baldini & Castoldi, 1996.
Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española*. *5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1984.
Gould, Elaine. *Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation*. London: Faber Music, 2011.

H

Hammeken, Luis de Pablo. "Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari", *Secuencia*, 97, enero-abril 2017, pp. 140-169.
_____. "Don Giovanni en el Palenque. El tenor Manuel García y la prensa de la Ciudad de México, 1827-1828". *Historia Mexicana*, vol. LXI, núm. 1, julio-septiembre, 2011, pp. 231-273.
Hernández Girbal, Florentino. *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*. Madrid: Ediciones Lira, 1994.
Hernández Sánchez-Barba, Mario. *Los estados de América en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Vicens Vives, 1978.
Hunter, Mary. "El estilo *alla turca* a finales del siglo XVIII: raza y género en la sinfonía y el serrallo". *Quodlibet*, nº 21 (octubre, 2001), pp. 77-111.

J

Jander, Owen. "Bel canto", *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1997, vol 1, pp. 380-381.

K

Karpilow Whaples, Miriam. *Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800*. Tesis doctoral. Indiana University, 1958.
Kubala, Malgorzata. "La escuela vocal de Manuel García. Referencias actuales", *Melómano*, vol. 24, nº 258, p. 60.

L

Lamacchia, Saverio. "Reflexiones para una nueva interpretación de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (y de Manuel García)", *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 19 (2010), pp. 7-26.

Larionoff, P. y Pestellini, F. *María Malibrán y su época*. Barcelona: Juventud, 1953.

Ledbury, Mark. "Visions of Tragedy: Jean-François Ducis and Jacques-Louis Davis", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 37, nº4, pp. 553-580

Livermore, Ann. *Historia de la música española*. Barcelona: Barral Editores, 1974.

Lolo Herranz, Begoña. "La tonadilla escénica, ese género maldito", *Revista de Musicología*, XXV/2 (2002), pp. 439-469.

_____. "La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia", *Cuadernos dieciochistas*, 9, 2007, pp. 223-246.

López Sánchez, Sergio. *Índices a la Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931 y a la Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México de Manuel Mañón*. México: INBA-CITRU, 2010.

M

MacHenry, Robert. *Famous America Women. A biographical Dictionary from Colonial Times to the Present*. New York: Dover Publications, 1983.

Mackinlay, Malcolm Sterling. *García the Centenarian and his Times*. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1908.

Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México 1753-1931*. México: Editorial Cvltvra, 1932.

Marchal, Sophie. "'Je suis un tailleur à qui il a révélé la taille': la relation écrivain-'non écrivain' dans la correspondance Ducis-Talma", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 103e Année, nº2 (abril-junio, 2003), pp. 309-330

Martín de Sagarmínaga, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento Editorial, 1997.

Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música española*. *4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música, 1985.

Martínez Moreno, Carlos Francisco. "La sociedad de los Yorkinos Federalistas, 1834. Una propuesta hermenéutica de sus estatutos y reglamentos generales a la luz de la historia de la Masonería", *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*, vol. 1, nº1, mayo-noviembre 2009, pp. 213-233.

Maya, Áurea. *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941.

Merlín, Countess M. *Madame Malibran*, (Brussels: Société Typographique Belge, 1838).

Miranda, Ricardo. "En el lugar equivocado y durante el peor momento: Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México colonial" en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Veracruzana, 2001, pp. 62-90.

_____. "Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)", *Heterofonía*, enero-diciembre, 1997, pp. 39-51.

Mitjana, Rafael. *Historia de la Música en España*, ed. de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993.

Mora, Kiko. “Sonidos de España en el siglo XIX en Estados Unidos: una introducción”, *Música oral del sur. Revista Internacional*, nº 12, 2015, pp. 331-360
Morales Padrón, F. *Historia de Hispanoamérica*. Sevilla: Universidad, 1972.
Morales Villar, María del Coral. *Los tratados de canto en el siglo XIX*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2008.
Moreno Mengíbar, Andrés. *Los García: Una familia para el canto*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2018.
Mongrédien, Jean. “Les debuts d’un tenor espagnol à Paris sous l’Empire”. *Noter, annoter, éditer la musique*. París: BNF, 2012, pp. 415-428.

N

Nelson, Molly, *The first Italian Opera Season in New York City: 1825-1826*. Doctoral Dissertation. The University of North Carolina at Chapel Hill, 1976.

O

Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. México: Imprenta, encuadernación y papelería “La Europea”, 1895.
Osborne, Charles. *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.

P

Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. México: Universidad Panamericana, 2007.
Paschke, Donald V. “Manuel García: Method and Controversy”. *Journal of Research in Singing*, 10/1 (1986), pp. 49-50; 10/2 (1987), pp. 51-56.
Pasztory, Esther. *Jean-Frédéric Waldeck. Artist of Exotic Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010.
Peña y Goñi, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*, ed. E. Rincón. Madrid: Alianza, 1967.
Pistone, Daniele. *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995.
Prieto, Andrés. *Teoría del arte dramático*. Edición de Javier Vellón y Lahoz. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

R

Radomski, James. *Manuel García (1775-1832): Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: ICCMU, 2002.
_____. “Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832) y la ópera a Principios del Siglo XIX”. *Música Hispana. Textos: Estudios*, 2001, pp. 63-76.
_____. “Manuel García in Mexico (1827-1828). I”. *Inter-American Music Review*, 12, nº1 (septiembre 1991), pp. 119-128.

_____. "Manuel García in Mexico (1827-1828). II". *Inter-American Music Review*, 13, nº1 (septiembre 1992), pp. 15-20.
_____. "Manuel García in Mexico (1827-1828). III". *Inter-American Music Review*, 14, nº1 (marzo 1994), pp. 107-129.
_____. "The Works of Manuel del Pópulo Vicente García: Publication and Popularization". *Revista de Musicología*, 16, nº3 (1993), pp. 1169-1180.
_____ y Teresa Radomski. "Un caso singular: las óperas de salón de Manuel García", Scherzo, nº 351 (mayo 2019), pp. 90-93.
RAE, *Diccionario de la lengua española* (23a ed.), http://www.rae.es.
Reparaz, Carmen de. *María Malibran*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
Reverter, Arturo. "La escuela de canto española: una síntesis ejemplar", Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols. Madrid: ICCMU, 2001-2002, vol. II, pp. 267-282.
_____. "Una escuela para la historia: los García", *Scherzo*, 92 (1995), pp. 142-144.
_____. *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante la Independencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.
Richard, Paulin. "Notes biographiques sur Manuel García" en *La revue musicale*, vol. 12 (1832), pp. 171-174.
Rinaldi, Mario. *Felice Romani dal melodramma classico al melodramma romántico*. Roma: Edizioni de Santis, 1965.
Roccatagliati, Alessandro. "Felice Romani, librettist by trade", *Cambridge Opera Journal*, vol. 8, nº 2 (jul. 1996), pp. 113-145.
_____. *Felice Romani libretista*. Lucca: Librería musicale italiana, 1996.
Rogers, Francis. "America's First Grand Opera Season", *The Musical Quaterly*, vol. 1, nº 1 (enero, 1915), pp. 93-101
Roselli, John. *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. Cambridge: Cambidge Univesity Press, 1992.

S

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
Sánchez, Victor. *Teatro Lírico Español, 1800-1959*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.
Sanford, Rally. *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique*. Doctoral Dissertation. Stanford University, 1979.
Signell, Karl. "Mozart and the Mehter", *Turkish Music Quarterly*, 1 (1988), pp. 9-15.
Solar-Quintes, Nicolás A. "Manuel García, íntimo. Un capítulo para su biografía", *Anuario Musical*, 2 (1947), pp. 98-104.
Sopeña Ibáñez, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
Sosa, Francisco. *Biografías de Mexicanos distinguidos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Edición digital a partir de México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884.
Sosa, Octavio "Las desventuras de Manuel García en México", *Pro Ópera*, marzo-abril 2003, p. 45.
_____. "La ópera en México, 1841-1843", *Pro Ópera*, enero 2020, pp. 42-44.

_____. *Diccionario de la ópera mexicana*. (México D. F.: Consejo para la Cultura y las Artes, 2005.
Stark, James. *Bel Canto. A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
Stendhal, *Life of Rossini*. New York: Criterion Books, 1957.
Subirá, José. "Dos grandes músicos 'desmadrileñizados': Manuel García (padre e hijo)". *Anales del Instituto de estudios madrileños*, III (1968), 229-238.
_____. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat Editores, 1953.
Sutherland Edwards, H. *Rossini and his School*. New York: Cambridge University Press, 2009.

T

Tarling, Nicholas. *Orientalism and the Operatic World.* Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2015.
Thatcher Gies, David. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: *Cambridge University Press*, 1996).
The Cambridge Companion to Rossini, edited by Emanuele Senici, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
The Cambrigde History of Nineteenth-Century Music, edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
The New Grove dictionary of music and musicians, edited by Stanley Sadie, 29 vols. London: MacMillan, 2001; ed. Grove Music Online www.oxfordmusiconline.com.
The Oxford Handbook of Opera, edited by Helen M. Greenwald. New York: Oxford University Press, 2014.
Timberlake, Craig. "The Case for Manuel García, II". *Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 46/1 (1989), pp. 19-22; 46/2, pp. 23-28.
Tornel y Mendívil, José María. *Breve reseña histórica de los acontecimientos más notables de la nación mexicana, desde el año 1821 hasta nuestros días* México: Imprenta de Cumplido, 1852.

V

Varona, Antonio. "Isidoro Máiquez y Andrés Prieto: de la voz en escena a la Teoría del arte dramático", *Fila á*, 4 (2020), pp. 33-49.
Viardot García, Pauline. *Une heure d'etude. Exercices pour voix de femme*. París: Heugel et Fils, s. XIX.
Villabella, Manuel y Rosa Ileana Boudet. *Cuba entre cómicos*. Santa Mónica: Ediciones de la flecha, 2015.

Y

Yap, OakJoo. "The Representations of Oriental Others in Haydn's *L'incontro improvviso*". *Manusya*, 22 (2019), pp. 176-196.

Z

Zviguilsky, Alexandre. “Tourguéniev et Manuel García: Témoins de la Révolution de 1848”. *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, 22 (2000), pp. 3-23.

APÉNDICES

APÉNDICE 1.- *El observador de la República Mexicana*, 18 de julio de 1827.

Disfrutamos ya en esta capital del grandioso espectáculo de la *ópera italiana*, debiéndose su costoso establecimiento al zelo [sic] ilustrado del ciudadano Luis Castrejón, así como al célebre D. Manuel García, que en unión de aquel y venciendo obstáculos de todas clases, han logrado llevarlo a efecto. Así es que desde el día 29 del pasado junio se presentó este distinguido actor en el teatro provisional, habiendo su desempeño correspondido a la impaciente expectativa que fue común, desde que se anunció su arribo a las playas de nuestra república; por lo que todos se hallan contentos, ansiosos y satisfechos. Alguna vez nosotros con cuanta propiedad e inteligencia nos fuere posible, hablaremos de las piezas que se dieren al público: entre tanto nos parce oportuno dar a conocer a nuestros compatriotas toda la extensión de sus talentos músicos y teatrales, insertando al efecto en este número, su *biografía* escrita en Londres por el señor D. José Joaquín de Mora y publicada en su *No me olvides* del año de 1825.

La reputación literaria que justamente disfruta este sobresaliente escritor, no puede menos que aumentar la de García, a quien sin duda hace conocer como a un excelente compositor y hábil preceptista, y uno de los primeros tenores de la culta Europa.

Al hermosear nuestras páginas con un tan bello rasgo del inmortal redactor del *Correo literario*, no solo nos hemos propuesto obsequiar la habilidad artística y dotes naturales del señor García, sino también adquirir el derecho de dirigirle nuestras observaciones, lo mismo que a los demás actores de su ramo, en la serie de representaciones que van a tener lugar en esta capital.

El último párrafo del artículo citado, seria el único que podría variarse, diciendo: que el señor García ocupa actualmente en México el merecido puesto de primer tenor y director de la ópera; que su inimitable talento en la ejecución de Almaviva nos ha hecho ya gustar las gracias y soltura de la Andalucía, y que solo resta a los mexicanos admirar la docilidad de su genio, viéndolo inspirado en Otelo de la sublime y tenebrosa musa de Shakespeare. Manuel García, este eminente artista es uno de aquellos españoles que, aguijoneados por los impulsos de un mérito superior, han buscado fuera de su desventurada patria escenas mas dignas de las inspiraciones del genio. Y en verdad que este no puede vivir entre cerrojos y espías, ni al lado de los odiosos arsenales del poder absoluto y del fanatismo, sin morir a manos de estos implacables enemigos, o sin condenarse a una triste soledad.

Los tiranuelos del estado y de las conciencias, no permiten ninguna especie de superioridad. El que no se pone a su nivel, muere a sus manos.

Manuel García nació el año de 1782 en Sevilla, en aquel país tan fecundo en hombres eminentes, como en instituciones absurdas; tan favorecido de la naturaleza, como degradado por la superstición y el despotismo. Recibió su educación música en la iglesia colegial de aquella ciudad bajo la enseñanza del maestro Ripa, y mal hallado con la monotonía del canto eclesiástico, se dedicó al teatro, donde tantos laureles lo aguardaban.

La música teatral se hallaba entonces en tan lastimoso estado, como todos los ramos de la ilustración pública, bajo el influjo de la ignorante y corrompida corte de CarIos IV. Habíanse perdido casi enteramente en el gusto público las tradiciones de la bella música italiana, cuyos acentos habían resonado tantas veces en los bosques del buen retiro. Solo se oían en los teatros de Madrid groseras y frías tonadillas, o tal cual zarzuela innoble y trivial, con que terminaba la función después de un comedio disparatado de Comella o de Valladares. Ni la menor idea tenia el público de Madrid del nuevo género melodramático, introducido y perfeccionado en los teatros de Francia por la escuela de Mehul, de Dalairac, de Berton y de Della Maria. García fue el primero que ennobleció el teatro español con aquellas preciosas producciones. En ellas desplegó por primera vez su canto armonioso y suave, su gesto expresivo y su gusto delicado. *La Travesura*, *El Califa de Bagdad*, *La Esclava Persiana*, *Miguel Ángel*, *la Casa en venta* y otras varias obras de aquella excelente escuela, deleitaron y entusiasmaron al público de Madrid y de Cádiz. García, la inimitable Briones y el donosísimo Cristiani hicieron saborear a los españoles los deleites de una música original y variada, unida a todas las gracias de un cuadro dramático lleno de interés y de verdad. García no tardó en mostrarse como compositor. *El reló de madera*, *No hay guarda para el amor*, *Quien porfía mucho*, *alcanza*, *El gracioso Monólogo*, *el Poeta calculista*, y otras obras ejecutadas en los Caños del Peral, fueron las primicias de su genio original y fecundo.

La fama de García pasó los Pirineos y los Alpes, y muy en breve los teatros italianos de París, Londres, Roma, Turín, Nápoles, y Milán, le ofrecieron un abundante tributo de admiración y de aplausos. Estas expediciones son para los cantores vulgares meras especulaciones versátiles, cuyos resultados se calculan por la suma liquida que deja cada temporada; pero el hijo ilustre del Guadalquivir, sentía en su corazón el estímulo noble y generoso que inspira el deseo de la fama, en los que son dignos de adquirirla.

Impetus ille sacer, qui vatum pectora nutrit.

Perfeccionase en el difícil estudio de las leyes de la armonía, impregnóse aquel aire vital que respiran en Italia todos los que son capaces de sentir las impresiones del bello ideal, y este conocimiento práctico fue para García lo que es una lluvia benéfica en un terreno feraz, que encierra los gérmenes inagotables de la producción. Las obras de García cantadas y aplaudidas en todos los teatros d Europa, son: *La Florinda*, *Il Califa di Bagdad*, *Le Prince d'Occasion*, *Il Fazzoletto*, *óperas cómicas*. *La Donzella di Raab*, *La mort du Tase*, *Florestan*, *on le Conseil des dix, óperas serias* (*). Todos los profesores y aficionados conocen ademas su *Endimione*, cantata a tres voces, sus excelentes misas, sus arias, sus oberturas, sus sinfonías ylas innumerables composiciones en el género español que circulan en todos los conciertos y academias, y que su amor debería reunir y dar a luz para deleite de los Filo-armónicos, y aumento de su bien asentado crédito.

Pero lo que mas contribuirá a perpetuar su nombre es su incomparable *Método de canto ó Arte de aprender a cantar*, obra enteramente original y única, en que no solo se hallan filosóficamente combinados todos los principios que puede necesitar el que desea cantar bien, sino que se dan reglas seguras para evitar los defectos que se oponen al fácil manejo de la voz, y para adquirir la flexibilidad que requiere el canto mas difícil, sea cual fuere la calidad de la voz del que aprende. García da en estos elementos consejos útiles para adquirir la *expresión musical,* perfección rara y que hasta ahora ha sido considerada por todos los maestros, mas bien como un don de la naturaleza, que como una cualidad que el arte puede transmitir.

Cuando lució en España la aurora de su efímera libertad, García consagró a su patria esta obra de muchos años de estudio y de meditación. Con el objeto de propagar en su suelo nativo la sabia enseñanza del arte que profesa y en que sobresale, dirigió al gobierno constitucional una exposición que contenía el plan de un conservatorio de música, que se ofrecía a establecer en Madrid. Sin duda se hubieran realizado sus miras, si no hubiera restablecido su odioso imperio el tirano, para el cual no hay otra música agradable que los chasquidos del azote y los gritos de las víctimas.

García ocupa en el día el distinguido puesto de primer tenor del teatro real de Lóndres, en que ejecuta con igual precisión y facilidad las obras maestras de los mas eminentes compositores. La flexibilidad de su talento como actor, es una de sus prendas mas dignas de admiración. En Otelo parece inspirado por la Musa tenebrosa y sangrienta de Shakespeare; en Almaviva lo está en efecto por los recuerdos de su patria y por toda la gracia y soltura de Andalucía. *(*) Debe aumentarse al número de estas, la que últimamente ha dado en el teatro de esta capital, bajo el titulo de El Abufar*.

APÉNDICE 2.- Transcripción de los contratos firmados en 1827 entre Castrejón y Jean-Frédéric Waldeck (Ayer's Collection – Newberry Library, Ms. 1269).

Los abajo firmados nos obligamos de una parte Waldeck y de la otra Don Luis Castrejón a cumplir las condiciones siguientes:

1ª Que Waldeck se obliga a cantar y resitar [sic] en todas las óperas, serias, semi-serias, bufas cómicas, cantatas y conciertos en la clase de bufo cantante, bajo serio y característico.

2ª Que no podrá reusar [sic] ninguna parte de las ya espresadas [sic] que el director reparta [texto tachado].

3ª Que no podrá dejar de asistir a ninguna de las repeticiones ordinarias y estraordinarias [sic] a que se le siten [sic], ni dejar de asistir así mismo a las representaciones sin un legítimo motivo de enfermedad calificado por facultativo competente nombrado por la empresa y si su falta no resultase por causa legítima pagará a la espresada empresa todos los daños, perjuicios y relaciones que se le susedan [sic].

4ª Que se obliga a vestirse con su propio peculio con toda la delicadesa [sic] y aseo consiguiente según el papel que represente.

5ª Que Castrejón se obliga a pagarle el sueldo de tres mil pesos por el año cómico, comensando [sic] el presente desde la fecha de este documento y que feneserá [sic] el domingo llamado de pasión de la entrante cuaresma del procsimo [sic] año de mil ochocientos veinte y ocho.

6ª Que dicho sueldo de 3000 pesos lo satisfará Castrejón a W. contado a prorrata por meses cumplidos.

Vajo [sic] de estas condiciones queda formalizado este contrato, nos obligamos a cumplir religiosamente entrambos contrayentes, con nuestras personas y vienes [sic] presentes y futuros, renunciando las leyes de nuestro favor y defensa, y solo estaremos al tenor de las

precitadas cláusulas y según su literal sentido y para que conste firmamos este en México a de mayo de 1827.

Luis Castrejón.

Los abajo firmados nos obligamos de una parte Waldeck y de otra Don Luis Castrejón a cumplir las condiciones siguientes:

1ª Que Waldeck se obliga a entregar en el término del año cómico el número de 20 decoraciones y pintadas en el orden y según la idea que la empresa se las pida.

2ª Que a esepcion [sic] de lienzo y bastidores todas las drogas, oficiales, peones, pinturas y demás necesarios serán a cuenta de Waldeck.

3ª Que dichas decoraciones las entregará según cual [¿?] cuando la empresa se las pidiese dándole el tiempo necesario para aserlas [sic].

4ª Que cuando se necesitase alguna decoración con premura y que por esta rason [sic] aya [sic] de velarse una o más noches en este caso Castrejón le satisfará a Waldeck a mas del sueldo que adelante se fijará los gastos de los oficiales y peones que se ocupen por semejante egecución [sic] y a demás [sic] las luses o iluminación que sea necesaria en este evento.

5ª Que Castrejón dará a Waldeck para esta ocupación el sueldo de tres mil pesos el año cómico, comensando [sic] comensando el presente desde la fecha de este documento y que fenecerá el domingo llamado de pación [sic] de la entrante cuaresma del procsimo [sic] año de 1828.

6ª Que dichos tres mil pesos los satisfará Castrejón a W. de contado a prorrata por meses cumplidos.

Vajo [sic] de estas condiciones queda formalizado este contrato que nos obligamos a cumplir religiosamente entrambos contrayentes con nuestras personas y vienes [sic] presentes y futuros renunsiando [sic] las leyes de nuestro favor y defensa y solo estaremos al tenor de las presitadas [sic] cláusulas según su literal servicio y para que conste firmamos este provisionalmente en México a de mayo de 1827.

Luis Castrejón.

APÉNDICE 3.- Selección de fragmentos del diario de Jean-Frédéric Waldeck relativos a su relación con la ópera desde su llegada a México (Ayer's Collection–Newberry Library, Ms. 1261)

PÁG./VOL.	FECHA	ORIGINAL EN FRANCÉS	TRADUCCIÓN
94 (1)	13-III-1825	Galli m'a promis de faire son possible pour m'obtenir la Direction du Grand Théâre de Mexico, nous vons fait le calcul, c'est une enterprise à 50 pour cent.	Galli ha prometido hacer todo lo posible para darme la dirección del Gran Teatro de México. Hicimos los cálculos. Es una empresa al 50 por ciento.
99 (1)	30-X-1825	Harness est venu de Mexico Il me dit que je ne peux pas avoir la direction du Théâre, elle est déjà prise par un étranger qui en fait bâtir un neuf, mais il croit que ma Fantaisie reussira parfaitement, et que je peux faire beaucoup en donnant des leçons de Dessin.	Harness vino de México. Me dice que no puedo tener la dirección del Teatro. Ya la tomó un extranjero que tiene uno nuevo construido. Pero cree que mi Fantasía saldrá perfectamente y que puedo hacer mucho dando clases de dibujo.
128 (1)	20-I-1826	Nous avons été voir le « barbier de Séville » de Rossini. La prima donna a su moins 9 pieds de circonférence chante comme une huitre.	Fuimos a ver el *Barbero de Sevilla* de Rossini. La prima donna ha sabido que a 9 pies de circunferencia canta como una ostra.
132 (1)	27-I-1826	J'ai été avec Mr. Linati chez Mr. Prieto le Talma Espagnol, qui m'a promis de m'employer pour les décorations et les machines du théâtre	Estuve con Sr. Linati[292] en casa del Sr. Prieto[293] el "Talma" español, quien prometió contratarme para la decoración y máquinas del teatro.
135 (1)	29-I-1826	Spectacle Gazza Ladra	Espectáculo. Gazza Ladra
103 (2)	20-X-1826	Le Montezuma est arrivé; mais l'on croit pour bâtiment de New York sur lequel Garcia s'est embarqué.	El Montezuma llegó; pero se cree que fue por la embarcación de Nueva York en la que García se embarcó.
113 (2)	16-XI-1826	J'ai rencontré Garcia, le Chanteur de Londres, au parterre. Je lui ai donné mon adresse et lui	Me encontré con García, el cantante de Londres, en el patio de butacas. Le di mi dirección y le dije que no

[292] El pintor y litógrafo Claudio Linati (1790-1832).

[293] El actor Andrés Prieto, marido de Rita González de Santa Marta.

		ai dit de ne rien conclure ici avec les directeurs, sans me parler	concluyera nada aquí con los directores sin antes hablar conmigo.
114 (2)	17-XI-1826	Vendredi. Après déjeuner, passe la matinée avec Garcia. J'ai été à la répétition du concert de Mr. Lepage. J'ai été voir un Charpentier pour la salle de la magia. J'ai été auconcert qui n'a pas été bon.	Viernes. Después de almorzar, pasé la mañana con García. Fui al ensayo del concierto del Sr. Lepage. Fui a ver a un carpintero para el salón de magia. Fui al concierto, pero no estuvo bien.
120 (2)	2-XII-1826	Mr. Pitard a dîné avec nous, la souscription est plus qu'à moitié terminée. Lundi, on finira passer la soirée avec Garcia au café.	El Sr. Pitard cenó con nosotros, la suscripción está más de la mitad cancelada. El lunes terminaremos pasando la noche en el café con García.
133 (2)	13-I-1827	Samedi. Travaillé toute la journée. Garcia m'a parlé hier de décorer la salle de los Gallos.	Sábado. Trabajé todo el día. García me habló ayer de decorar la sala de los Gallos.
134 (2)	16-I-1827	Garcia est venu me voir et me proposer de bâtir ici une nouvelle salle de spectacle. Je dois le voir ce soir au café.	García vino a verme y me propuso construir aquí una nueva sala de espectáculos. Tengo que verlo esta noche en el café.
134 (2)	17-I-1827	Mercredi. J'ai couru pour les affaires de mon spectacle, travaillé le reste du jour. J'ai été au café pour voir Garcia. Il n'y a rien de décidé. Il viendra demain me voir.	Miércoles. Anduve de carreras por mis asuntos del espectáculo, trabajé el resto del día. Fui al café para ver a García. No hay nada decidido. Vendrá a verme mañana.
138 (2)	2-II-1827	L'affaire de Garcia va très bien mais lentement.	El negocio de García va muy bien pero lento.
140 (2)	11-II-1827	Dimanche. La visite de Mr. Garcia fils Burrell et Dénet.	Domingo. Visita del Sr. García, hijo, Burrell y Dénet.
141 (2)	16-II-1827	Vendredi. Garcia est venu me voir avec les administrateurs du théâtre Messir Somera, Castrajon, pour que je fasse le plan d'une nouvelle salle de spectacle qu'ils veulent bâtir, c'est une bonne affaire d'autant plus que j'ai tout à faire et diriger; mais les Mexicains sont si trompeurs que je crains de me	Viernes. García vino a verme con los administradores del teatro el señor Somera y Castrajón para que hiciera el plano de una nueva sala de espectáculos que quieren construir. Es un buen negocio, sobre todo porque tengo que hacer y administrar todo; pero los mexicanos son tan embaucadores que tengo miedo de comprometerme, para estar más seguro, tomé la

		compromettre, pour être plus sûr, j'ai pris le parti de demander 500 piastres par mois jusqu'à la conclusion de l'ouvrage.	decisión de pedir 500 piastras al mes hasta que la culminación de la obra.
142 (2)	20-II-1827	Mardi. Commencé le Nouveau plan de la nouvelle salle que je suis chargé de construire pour l'opéra italien. Visite de Garcia et des propriétaires.	Martes. Comencé el nuevo plan del salón del que estoy encargado de construir para la ópera italiana. Visita de García y de los propietarios.
142 (2)	25-II-1827	Le soir, à 7 heure, la visite des directeurs du Nouveau théâtre. Garcia était avec eux. Ils approuvent mes dessins. Demain, je vais chez Mr. Heredia, 1er architecte de la ville pour nous entendre ensemble.	Por la noche, a las 7, tuve la visita de los directores del Nuevo Teatro. García estaba con ellos. Ellos aprobaron mis diseños. Mañana iré donde el Sr. Heredia, primer arquitecto de la ciudad, para que juntos nos entendamos.
143 (2)	28-II-1827	Mercredi. Travaillé toute la journée au plan de la comédie italienne. Visite des directeurs. Le soir, il y a eu beaucoup de monde à la répétition. Tous très contents.	Miércoles. Trabajé todo el día en el plano de la comedia italiana. Visita de los directores. Por la noche, hubo mucha gente en el ensayo. Todos estaban muy contentos.
144 (2)	1-III-1827	Jeudi. Travaillé toute la journée aux plans du théâtre.	Jueves. Trabajé todo el día en los planos del teatro.
145 (2)	6-III-1827	Mardi. Travaillé toute la journée à faire de nouveaux sujets pour mon spectacle.	Martes. Trabajé todo el día creando nuevos temas para mi espectáculo.
147 (2)	15-III-1827	Jeudi. Reçu de Garcia 146 pour les 3 équipes de plan du théâtre projeté.	Jueves. Recibí 146 de García para los 3 equipos de plano del teatro proyectado.
150 (2)	29-III-1827	Jeudi. J'ai été chez Garcia qui m'a offert un engagement pour chanter les basses tailles, au salaire par an de 3000.	Jueves. Fui a casa de García, quien me ofreció un contrato para cantar de bajo, con un salario anual de 3000.
152 (2)	4-IV-1827	J'ai été chez Garcia, mais il parait que les affaires du théâtre n'avancent pas et qu'il n'y a rien de certain encore. J'ai reçu la 3ème citation pour demain.	Fui a casa de García, pero parece que los asuntos del teatro no avanzan y que aún no hay nada seguro. Recibí la tercera citación para mañana.

156 (2)	20-IV-1827	Garcia a fait distribuer au public un adresse en défense contre Barrera[294]. Le directeur du théâtre, dans laquelle il expose la mauvaise foi et la ladrerie. Il donne le plan de la compagnie et fait mon éloge comme chanteur. Ce papier fera du bruit.	García hizo distribuir al público un manifiesto de defensa en contra de Barrera. El director del teatro expone en el mismo la mala fe y la avaricia. Ofrece el plano de la compañía y me elogia como cantante. Este papel va a dar que hablar.
156 (2)	22-IV-1827	Dîné chez Mr. Odee. J'ai été au tauros avec lui, rencontré Garcia qui veut me voir demain pour affaire de l'opéra.	Cenamos en casa del Sr. Odee. Fui a los toros con él, me encontré con García, que quiere verme mañana por el negocio de la ópera.
157 (2)	23-IV-1827	Lundi. Séance, il y a de l'espoir pour l'opéra italien. Garcia m'a donné le rôle de Basile, du barbier, à étudier.	Lunes. Función, hay confianza en la ópera italiana. García me dio el papel de Basilio, del barbero, para que lo estudie.
157 (2)	24-IV-1827	Copié le rôle de Basilio en italien.	Imité el papel de Basilio en italiano.
158 (2)	25-IV-1827	Encore rien de décidé pour l'opéra.	Todavía no hay nada decidido para la ópera.
158 (2)	26-IV-1827	Jeudi. Travaillé mon rôle toute la journée. Le soir, on a fait du bruit au théâtre. On a demandé Garcia. L'opéra, a bas Barrera le directeur. On pense que demain l'affaire sera conclue.	Jueves. Trabajé en mi papel todo el día. Por la noche dimos de qué hablar en el teatro. Preguntamos por García, la ópera, abajo el director Barrera. Creemos que mañana el caso estará cerrado.
158 (2)	27-IV-1827	J'ai été voir les engagements que l'on doit signer demain chez Garcia.	Fui a ver los contratos que tenemos que firmar mañana a casa de García.
158 (2)	28-IV-1827	Samedi. J'ai été voir Garcia mais les papiers ne sont pas encore en règle. On ne finira que le 1er du mois.	Sábado. Fui a ver a García, pero los papeles aún no están en orden. Solo se concluirá el 1er día del mes.
159 (2)	30-IV-1827	Lundi. Garcia m'a fait demander pour lui vendre le piano que j'avais de Mr. Penny pour la fantasmagorie. Il m'en donne 630 piastres a un mois de crédit. Incarnation est venu durant	Lunes. García me hizo pedirle al Sr. Penny que le vendiera el piano que tenía para la fantasmagoría. Él me da 630 piastras de crédito al mes. Encarnación llegó

[294]General Manuel de la Barrera (1800-1845).

		que je conduisais le piano au théâtre des Galios.	mientras que yo llevaba el piano hacia el Teatro de los Gallos.
160 (2)	2-V-1827	Mercredi. J'ai été chez Garcia. J'ai été au théâtre visiter les réparations à faire et ordonner ce qu'il faut pour le plafond.	Miércoles. Fui a casa de García. Fui al teatro para examinar las reparaciones que se deben hacer y para ordenar lo que hace falta para el techo.
160 (2)	3-V-1827	J'ai été chez Garcia, on n'a pas encore signé et tout va lentement. Je suis bien dégoûté de travailler pour les Mexicains. Ils ne sont content de rien. On a fait du train au spectacle et l'on a, je crois, mis Prieto en prison pour n'avoir pas joué la pièce annoncée.	Fui a casa de García, todavía no hemos firmado y todo va lentamente. Me siento asqueado de trabajar para los mexicanos. Ellos no se contentan con nada. Fuimos al espectáculo y alguien, creo, metió a Prieto en la cárcel por no haberse presentado en la obra anunciada.
160 (2)	4-V-1827	Vendredi. Charpentier pour réajuster le plancher de la bodéga de la Fantas. J'ai été chez Garcia.Mon engagement est signé, il n'y manque plus que le timbre qui sera mis demain.	Viernes. Vino el carpintero para reajustar el piso de la bodega de la Fantas. Fui a casa de García, mi contrato está firmado, solo falta el sello que estamparán mañana.
161 (2)	5-V-1827	Samedi. J'ai été chez Garcia et j'ai signé mes deux engagements l'un comme 1er bassocantante l'autre comme décorateur. Pour l'année comique qui finira la 3ème semaine du Carnaval prochain. Écrit par ordre de Mr. Castrajon à Mlle. Ribier à Veracruz pour qu'elle vienne ici prendre un engagement à l'opéra italien. Mr. […] m'aidera à peindre mes décorations.	Sábado. Fui donde García y firmé mis dos contratos, uno como primer bajo cantante, el otro como decorador. Esto para el año cómico que finalizará la 3ª semana del próximo Carnaval. Escrito por orden del Sr. Castrajón a la señorita Ribier en Veracruz para que viniera aquí a tomar un contrato en la ópera italiana. El Sr. […] me ayudará a pintar mis decoraciones.
163 (2)	9-V-1827	J'ai été à la répétition. Personne n'y est venu. Travaillé mon rôle avec Garcia.	Fui al ensayo. No había nadie. Trabajé mi papel con García.
163 (2)	10-V-1827	Jeudi. Mis le machiniste en fonction au théâtre des Gallos. Garcida a fini la pièce du curé.	Jueves. Puse al tramoyista de turno en el Teatro de los Gallos. García terminó la obra del párroco [¿?].

164 (2)	14-V-1827	Lundi. Le théâtre est bien mal administré. Rien ne va de l'avant. Je ne peux pas obtenir d'argent pour acheter les couleurs. Aujourd'hui, on a publié l'édit qui exclut les espagnols des places du Gouvernement.	Lunes. El teatro está muy mal administrado. Nada avanza. No puedo conseguir dinero para comprar los colores. Hoy publicaron el edicto que excluye a los españoles de los cargos gubernamentales.
164 (2)	15-V-1827	Mardi. Prêté à Madre Geralda + Sir Castrajon ne m'a pas encore donné les 1000 piastres qu'il m'a promises depuis 8 jours. Ce ne sera pas ma faute si les décorations ne sont pas prêtes pour le temps prescrit.	Martes. Presté a Madre Geralda + el Sir Castrajón aún no me ha entregado las 1000 piastras que me prometió hace 8 días. No será culpa mía si las decoraciones no están listas para el tiempo señalado.
166 (2)	18-V-1827	Je vois que je vais me trouver sans aide pour peindre les décors des Gallos.	Veo que me voy a quedar sin ayuda para pintar las decoraciones de los Gallos.
167 (2)	23-V-1827	Mercredi. Service du théâtre comme à l'ordinaire.	Miércoles. Servicio del teatro como de costumbre.
167 (2)	24-V-1827	Jeudi. Jour de fête. J'ai rendu à Messieurs Garcia et Castillo 4 jeux de plumes d'autruche 2 noires et 2 blanches.	Jueves. Día de fiesta. Devolví a los señores García y Castillo 4 juegos de plumas de avestruz 2 negras y 2 blancas.
168 (2)	28-V-1827	Lundi. Service ordinaire du théâtre; mise en scène du 1er acte.	Lunes. Servicio ordinario del teatro; puesta en escena del 1er acto.
168 (2)	29-V-1827	Mardi. Mise en scène du 2ème acte. Dessiné mon costume d'Abuffar. Garcia m'a donné le second acte du rôle pour raccommodage de souliers Employé le charpentier du théâtre pour démonter la fantasmagorie. Il en a pour 2 jours à travailler.	Martes. Puesta en escena del 2º acto. Diseñé mi vestuario de Abuffar. García me dio el segundo acto del papel para arreglar los zapatos. Empleé al carpintero del teatro para desmantelar la fantasmagoría. Tardará dos días en el trabajo.
168 (2)	30-V-1827	Mercredi. Service ordinaire du théâtre.	Miércoles. Servicio ordinario del teatro.
168 (2)	31-V-1827	Jeudi. Reçu de Castrajon 537 en acompte sur les 630 du piano que je lui ai vendu, il me doit à présent (payé le 12 juin) 113 Payé à Mr.	Jueves. Recibí de Castrajón 537 como anticipo de los 630 del piano que le vendí, ahora me debe 113 (pagado el 12 de junio). Pagué al Sr. Penny Junior 500. Después de la cena trabajé en mis diseños de decoración.

		Penny Junior 500 Travaillé toute l'après dînée à mes dessins de décorations.	
169 (2)	1-VI-1827	J'ai été à la répétition. Garcia m'a payé chapeau, plumes 33 Castrajon n'a pas d'argent et je n'en ai pas reçu. Travaillé à mes dessins de décors.	Fui al ensayo. García me pagó el sombrero, las 33 plumas. Castrajón no tiene dinero y yo no he recibido nada. Trabajé en mis diseños de las escenografías.
170 (2)	6-VI-1827	J'ai écrit à Garcia pour qu'il vienne dîner avec moi. Lasqueti a diné avec nous; mais Garcia n'est pas venu.	Le escribí a García para que viniera a cenar conmigo. Lasqueti cenó con nosotros; pero García no vino.
171 (2)	10-VI-1827	Répété chez Garcia. Fait le tableau des danseurs qui doivent venir de Paris pour le ballet.	Ensayo en casa de García. Dibujé la escena de los bailarines que deben venir de París para el ballet.
173 (2)	15-VI-1827	Vendredi. J'ai été au Gallos depuis 9 heure jusqu'à 11. J'ai fait un dessin pour le plafond du théâtre. Un ouvrier est à la fin venue pour travailler, il a fait une demi-journée. Répétition de 3:30 à 6.	Viernes. Estuve en los Gallos desde las 9 hasta las 11. Hice un dibujo para el techo del teatro. Finalmente, vino un solo empleado, trabajó medio día. Ensayo de 3:30 a 6.
173 (2)	16-VI-1827	Samedi. Travaillé toute la matinée à établir ma nouvelle décoration de la place publique. Répété de 3:30 à 6.	Sábado. Trabajé toda la mañana para establecer mi nueva decoración de la plaza pública. Ensayo de 3:30 a 6.
173 (2)	17-VI-1827	Dimanche. Mr. Castrajon m'a envoyé chercher à 9 heure et m'a envoyé au Gallos. Rentré chez moi à 11:30.	Domingo. El señor Castrajón me mandó a buscar a las 9 de la mañana y me llevó a los Gallos. Llegué a casa a las 11:30.
174 (2)	18-VI-1827	Lundi. Travaillé jusqu'à 3:30 où j'ai été à la répétition jusqu'à 6:45 et l'on veut que je finisse les décorations pour le 20. C'est impossible.	Lunes. Trabajé hasta las 3:30, estuve en el ensayo hasta las 6:45 y quieren que termine las decoraciones para el 20. Es imposible.
174 (2)	19-VI-1827	Mardi. À 6 heure, j'ai été au Gallos voir si Sapari pouvait m'aider, il le pourra demain. Je lui ai offert 1000 par an pour qu'il peigne seul	Martes. A las 6 en punto fui a los Gallos para ver si Sapari podía ayudarme, él podrá mañana. Le ofrecí 1000 al año para que pinte solo conmigo sin realizar

		avec moi sans entreprendre d'autre ouvrage que de moitié il y a consenti.	ningún otro trabajo que no fuera sino en mitad y él aceptó.
174 (2)	20-VI-1827	Mercredi. Sapari n'est pas venu. Je ne peux pas finir mes décors sans lui. Répété depuis 10 heures jusqu'à 1 heure. Mr. Lavates m'a vendu un piano allemand. À compter de l'ouverture de l'opéra, je dois lui payer 100 piastres par semaine.	Miércoles. Sapari no vino. No puedo terminar mis escenografías sin él. Ensayo desde las 10 hasta la 1. El Sr. Lavates me vendió un piano alemán. A partir del estreno de la ópera, tengo que pagarle 100 piastras por semana.
175 (2)	21-VI-1827	Jeudi. J'ai été au Gallos à 6 heure du matin. Sapari m'a promis de venir dimanche à midi à finir mes décors et conclure notre traité. J'ai engagé Mr. Serano, le maître de musique du théâtre pour me faire répéter mes rôles à raison de 16 par moi[s]. Répété de 10:00 à 12:30.	Jueves. Fui a los Gallos a las 6 de la mañana. Sapari me prometió que vendrá el domingo a mediodía para terminar mis escenografías y concluir nuestro acuerdo. Contraté al Sr. Serano, el maestro de música del teatro, para que me hiciera ensayar mis papeles a razón de 16 por mes. Ensayo de 10:00 a 12:30.
175 (2)	23-VI-1827	Samedi. J'ai été au Gallos à 7:30. Rentréchez moi à 7:45. Prêté un réflecteur d'argent à Don Gaitano. Répété de 10:00 à 12:30. Rentré et travaillé toute l'après dînée. Étudié le soir.	Sábado. Fui a los Gallos a las 7:30. Volví a casa a las 7:45. Presté un reflector plateado a Don Gaitano. Ensayo de 10:00 a 12:30. Volví y trabajé después de la cena. Estudié por la noche.
176 (2)	26-VI-1827	Mardi. Répété au Gallos de 10:00 à 3:00. J'ai offert 30 piastres la semaine pour un ouvrier. Je n'ai pas pu le trouver. Il faut que je débarrasse la bodega pour demain matin. Où vais-je finir ma décoration?	Martes. Ensayo en los Gallos de 10:00 a 3:00. Ofrecí 30 piastras a la semana por un trabajador. No pude encontrarlo. Tengo que desocupar la bodega para mañana por la mañana. ¿Dónde voy a terminar mi decoración?
187[295] (2)	24-VII-1827	Mardi. J'ai été à la répétition. J'ai écrit quelques lignes pour le courrier. J'ai été le soir à la représentation de l'Othello. Il se peut que l'opéra ne dure pas, il y a eu des farceurs qui ont fait du bruit.	Martes. Fui al ensayo. Escribí unas líneas para el correo. Por la noche, fui a la función de Otello. Puede que la opera no dure, ha habido unos bromistas que han escandalizado.

[295]En los documentos conservados en la Newberry Library faltan las páginas comprendidas entre la 177 y la 186, que corresponden desde el 27 de junio al 23 de julio.

187 (2)	26-VII-1827	Jeudi. J'ai été chez Castrajon. Pas d'argent. Les affaires vont mal. Il veut fermer le théâtre principal. Travaillé le reste du jour à peindre une forêt.	Jueves. Fui donde Castrajón. No hay dinero. Los negocios van mal. Quiere cerrar el teatro principal. Trabajé el resto del día pintando un bosque.
188 (2)	28-VII-1827	Garcia est malade. On ne sait pas si l'on jouera demain. Tardé.	García está enfermo. No se sabe si actuaremos mañana. Demorado.
188 (2)	31-VII-1827	Mardi. J'ai été à la répétition du mercredi qui ira très mal demain, l'on dit que l'administration a fait faillite. Dieu m'en préserve, je serai ruiné! Et ma pauvre femme et mon fils que feront-ils sans secours!	Martes. Fui al ensayo del miércoles, mañana irá muy mal, dicen que la administración se ha ido a la quiebra ¡Dios no lo quiera, me arruinaré! Y mi pobre esposa y mi hijo, ¿qué harán sin ayuda?
189 (2)	1-VIII-1827	Mercredi. Reçu de Castrajon 90 On va compléter les 9 opéras et on ne continuera pas. Castrajon a payé le billet tiré sur lui de 167 piastres que j'avais donné à Mairet. Je vais me trouver dans une situation très désagréable avec des dettes et pas d'argent pour les payer.	Miércoles. Recibí 90 de Castrajón. Se completarán las 9 óperas y no se continuará. Castrajón pagó los 167 piastras que yo le había dado a Mairet. Me encontraré en una situación muy desagradable; con deudas y sin dinero para pagarlas.
190 (2)	3-VIII-1827	Vendredi. On devait donner le Barbier mais par l'indisposition d'AmadaPlata, on donne l'Othello. La barbe que je me suis fait faire pour Abuffar coûte 7. On a joué l'Othello qui a été très applaudi, ce qui pourrait bien remonter l'opéra.	Viernes. Teníamos que ofrecer "El Barbero", pero por la indisposición de Amada Plata, presentamos Otelo. La barba que me había hecho para Abuffar cuesta 7. Ejecutamos la obra Otelo que fue muy aplaudida, lo que podría volver a levantar la opera.
191 (2)	6-VIII-1827	Incarnacion est venu à 7:00 du soir sous prétexte de prendre son habit d'Abuffar. Elle a été prendre sa mère qui l'attendait dans la maison de Bates et n'en est sorti qu'à 8:30.	Encarnación llegó a las 7:00 de la noche con el pretexto de tomar su traje de Abuffar. Recogió a su madre que la estaba esperando en la casa de Bates y no salió sino hasta las 8:30.
192 (2)	7-VIII-1827	Je joue Abuffar ce soir. J'ai été voir un lithographe français nommé Robert rue cadenas No 16. Il m'a proposé de lui dessiner	Esta noche interpreto a Abuffar. Fui a ver a un litógrafo francés llamado Robert en el No. 16 de la calle candado. Me propuso dibujarle 4 o 500 tablas a razón

		4 ou 500 planches à raison de vingt piastres la planche. J'en ai demandé 25; mais comme depuis deux jours seulement que je le connais, je ne l'ai pas encore rencontré à jeun. J'ai peur de me compromettre. Nous n'avions pas de souffleur et la pièce a mal été. Définitivement l'opéra est perdu.	de veinte piastras la tabla. Pedí 25; pero como solo han pasado dos días desde que lo conozco, aún no lo he encontrado en ayunas. Tengo miedo de comprometerme. Nosotros no teníamos apuntador y la obra salió mal. Definitivamente la ópera está perdida.
192 (2)	8-VIII-1827	Mercredi. J'ai été prendre 4 dessins et une Pierre chez Mr. Robert. Si l'on me paye la première, je continuerai.	Miércoles. Fui a llevar 4 dibujos y una piedra a la casa del Sr. Robert. Si me pagan el estreno, continuaré.
192 (2)	9-VIII-1827	Jeudi. Lithographié jusqu'à midi. On joue ce soir l'Othello et demain le Barbier pour conclure le mois d'abonnement et fermer le théâtre.	Jueves. Litografié hasta el mediodía. Otelo se presenta esta noche y El Barbero mañana para concluir el mes de suscripción y cerrar el teatro.
193 (2)	10-VIII-1827	Vendredi. J'ai vu Garcia. L'opéra est fini et nous perdons notre argent. J'ai été par l'alameda faire une petite promenade au paseo nuevo, en revenant j'ai pris à la poste une lettre de Maria. Je l'ai lu avec d'autant plus de peine qu'elle est très dure et que je suis malheureux. J'ai été voir la dernière représentation de l'opéra. Une folie traversera.	Viernes. Vi a García. La ópera terminó y perdemos nuestro dinero. Estuve por la alameda para dar una pequeña caminata por el paseo nuevo, de regreso recogí en la oficina de correos una carta de María. La leí con mucho dolor porque es muy dura y porque estoy afligido. Fui a ver la última función de la ópera. Un disparate sucederá.
193 (2)	11-VIII-1827	Samedi. J'ai été chez Castrajon. Tout est en déroute. Je serai obligé de le poursuivre pour mon argent; mais avec quoi? Remis à la maison Kinder les lettres que j'ai fini hier. J'ai été au spectacle.	Sábado. Fui a casa de Castrajón. Todo es un desastre. Tendré que demandarlos por mi dinero; pero ¿con qué? Entregué a la casa Kinder las cartas que terminé ayer. Fui al espectáculo.

APÉNDICE 4.- Edición del arreglo para piano y voz de *El amante astuto* realizado por José Antonio Gómez publicado en el *Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical* (1843)

ARIA

(N.º 3 Del 2.º acto)

EN LA ÓPERA *EL AMANTE ASTUTO*
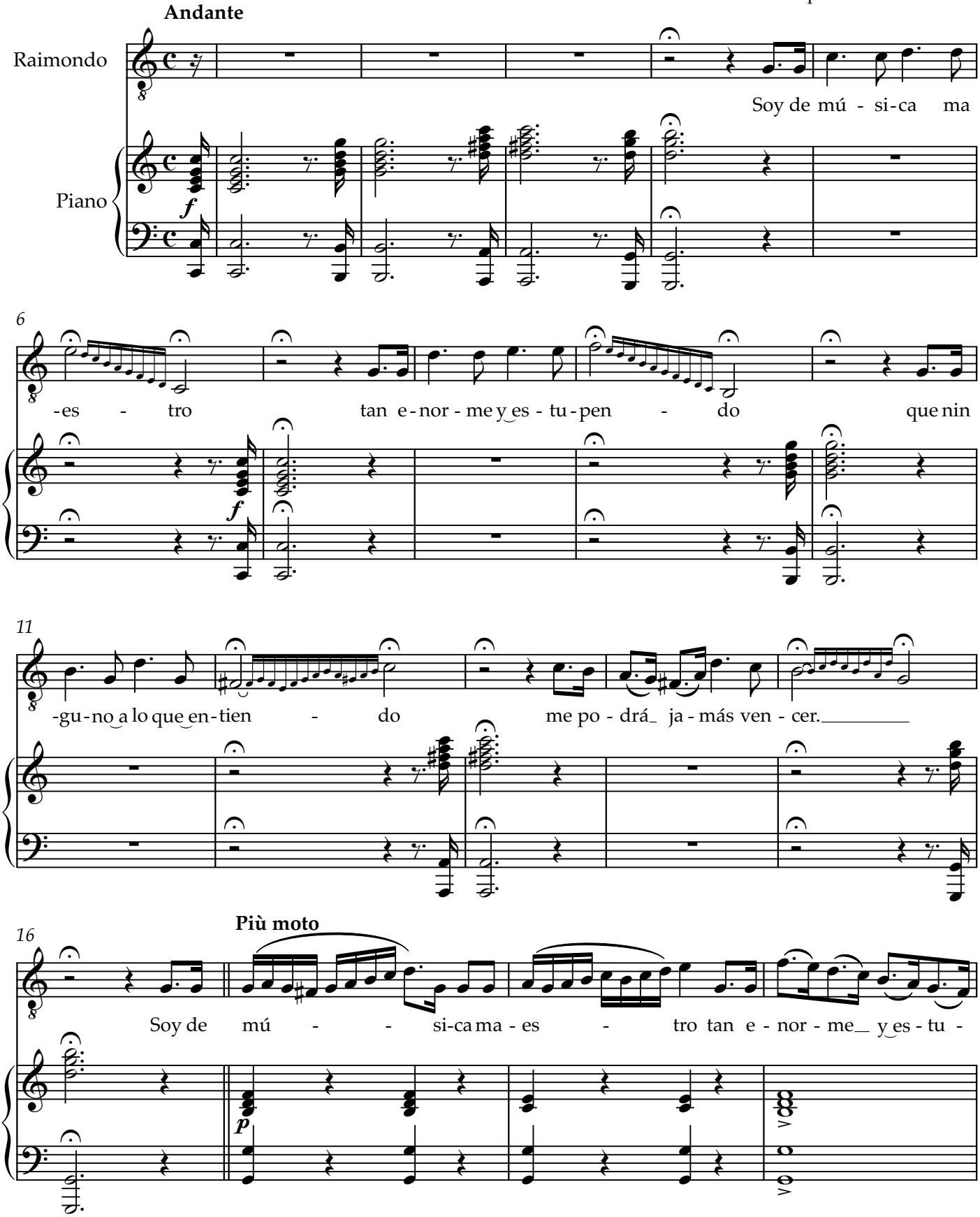
por

M. GARCÍA
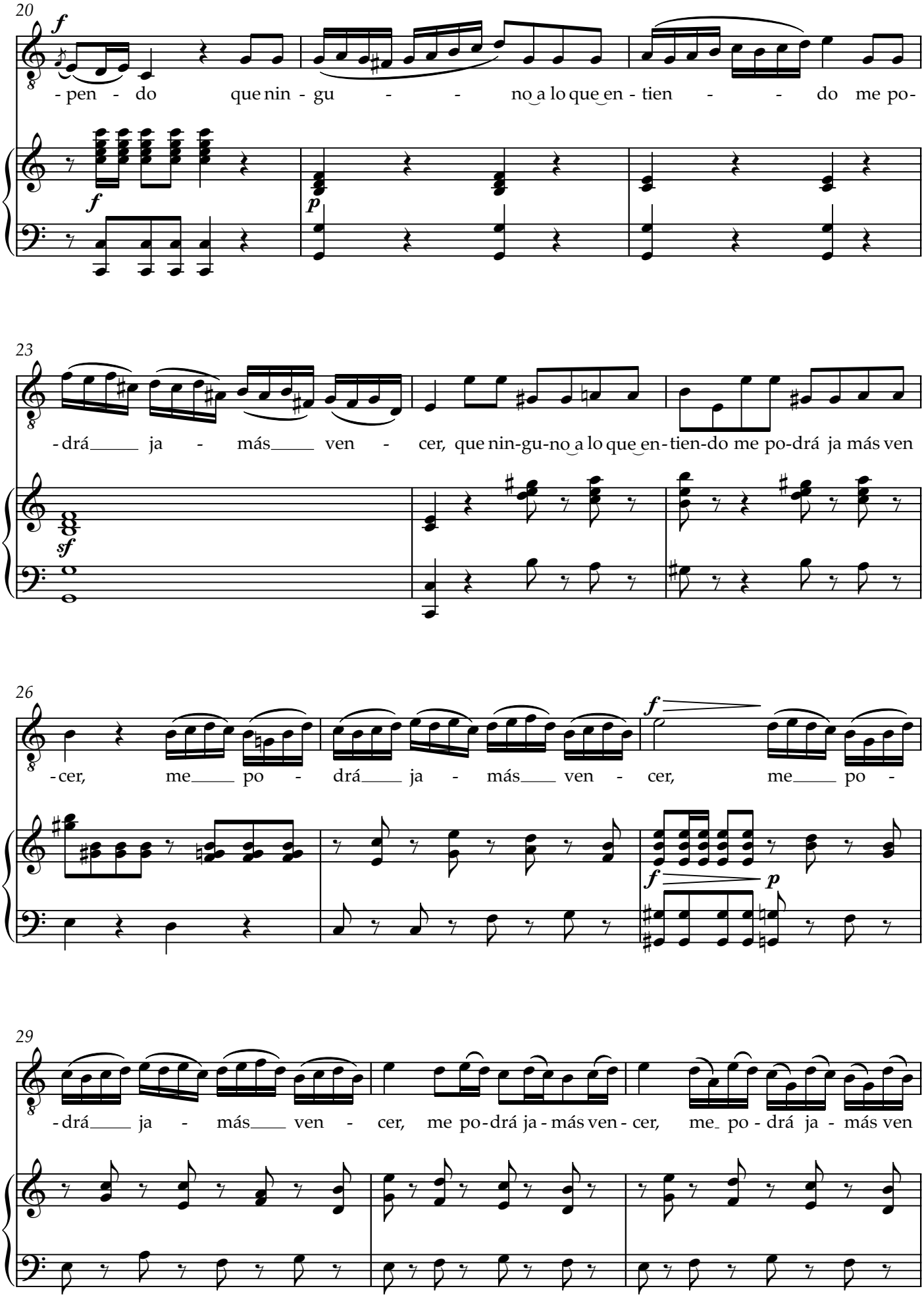
Arreglada al Forte-Piano por
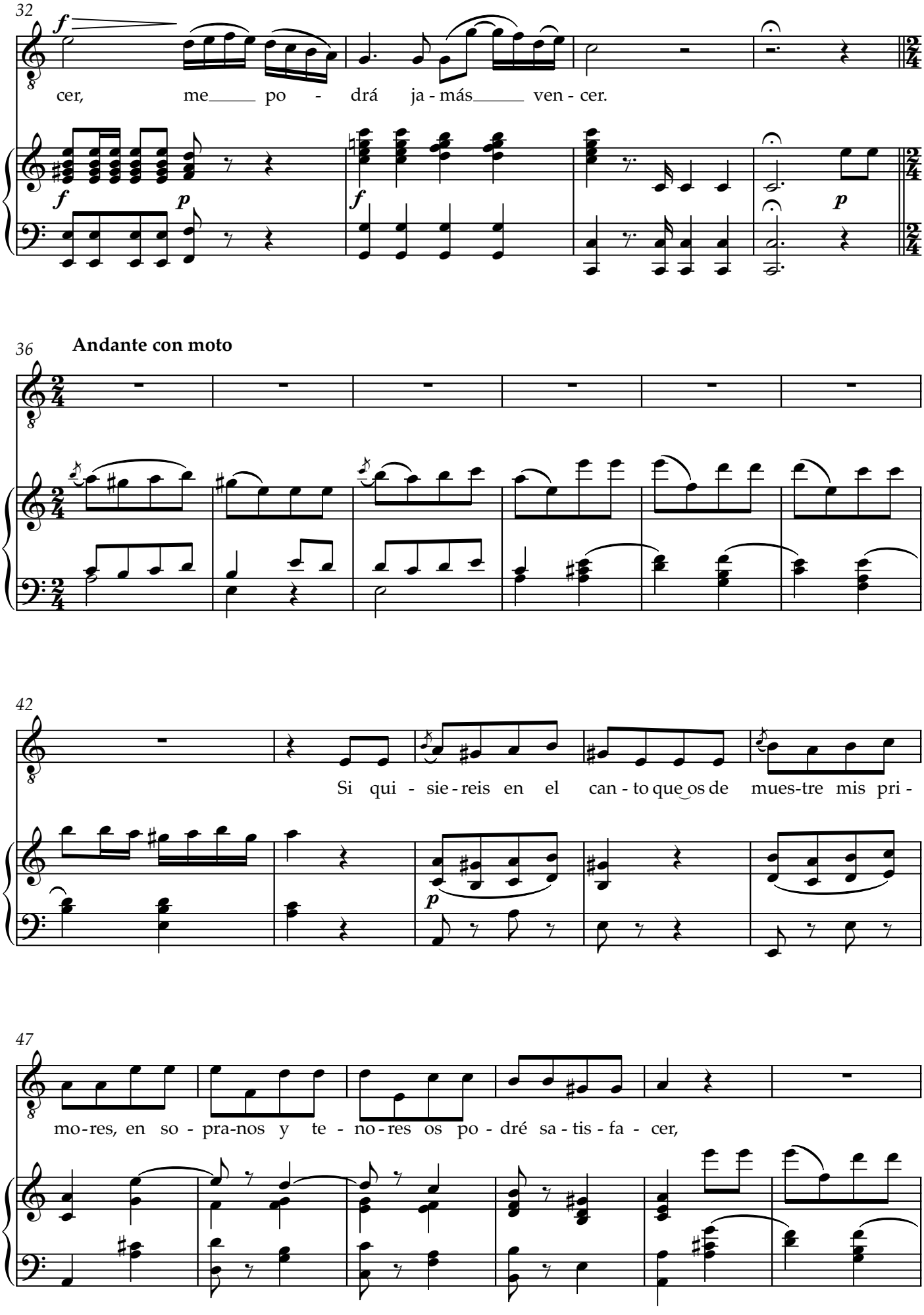
J. A. GOMEZ
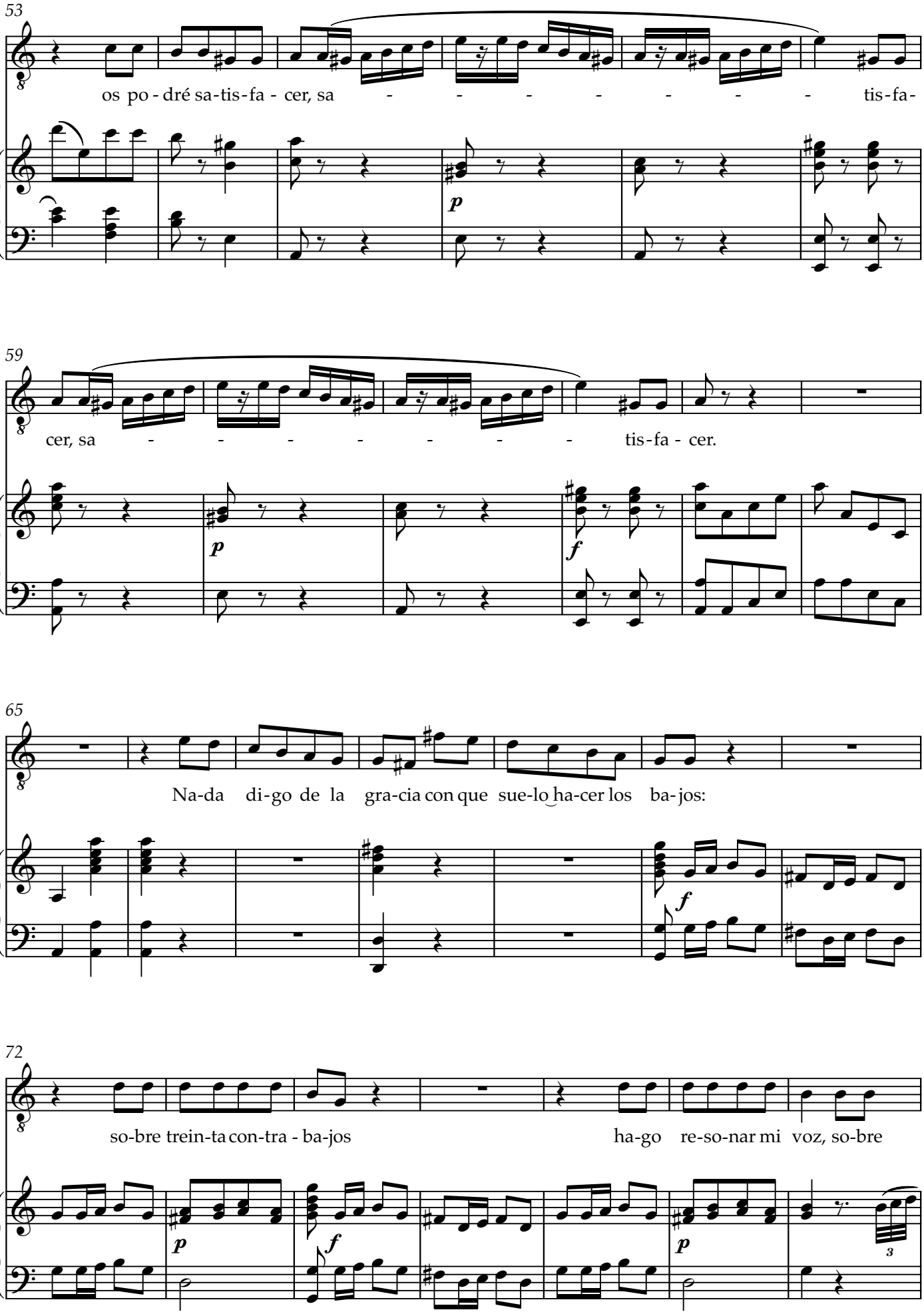
Ed. Enrique Lacárcel Bautista
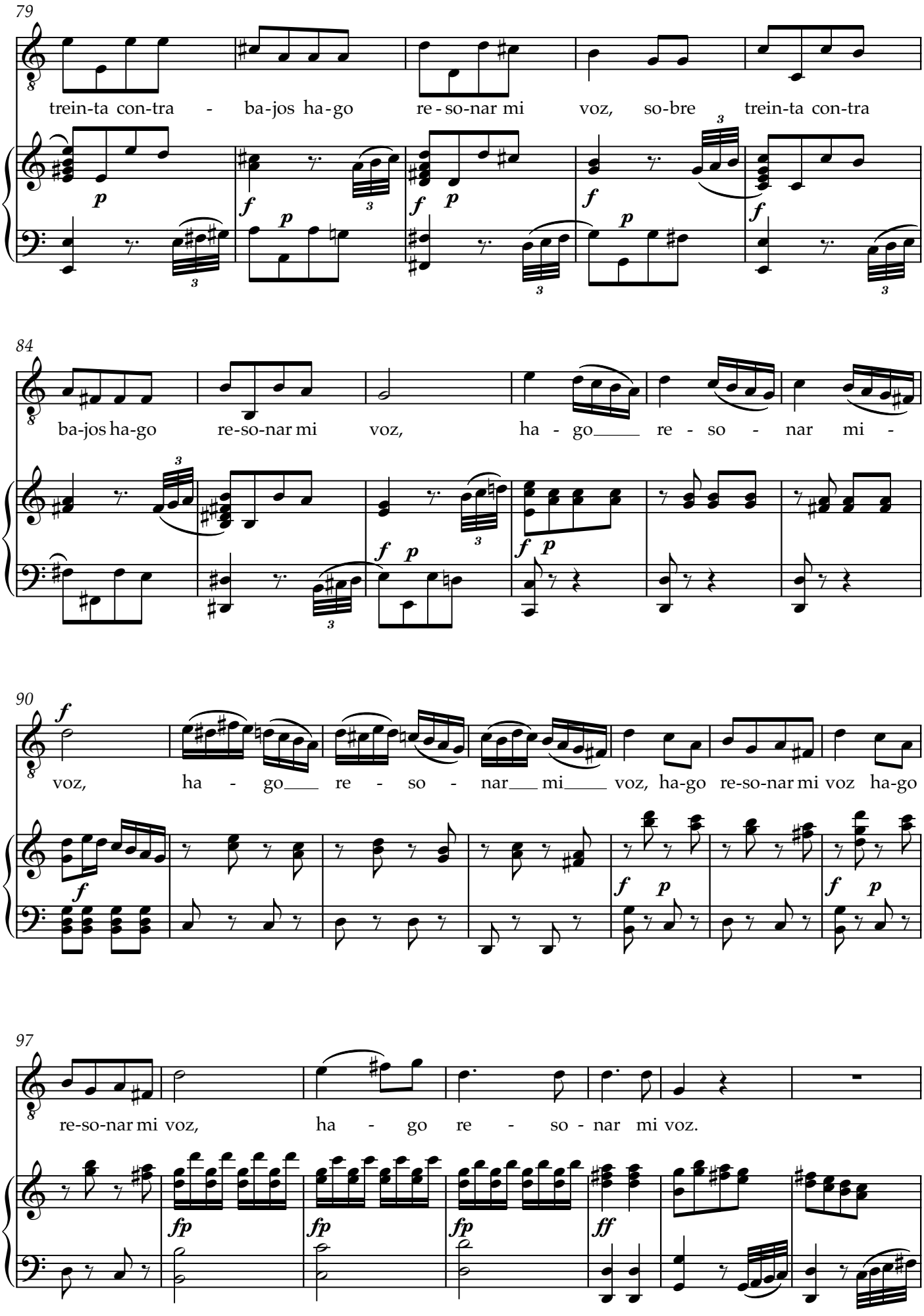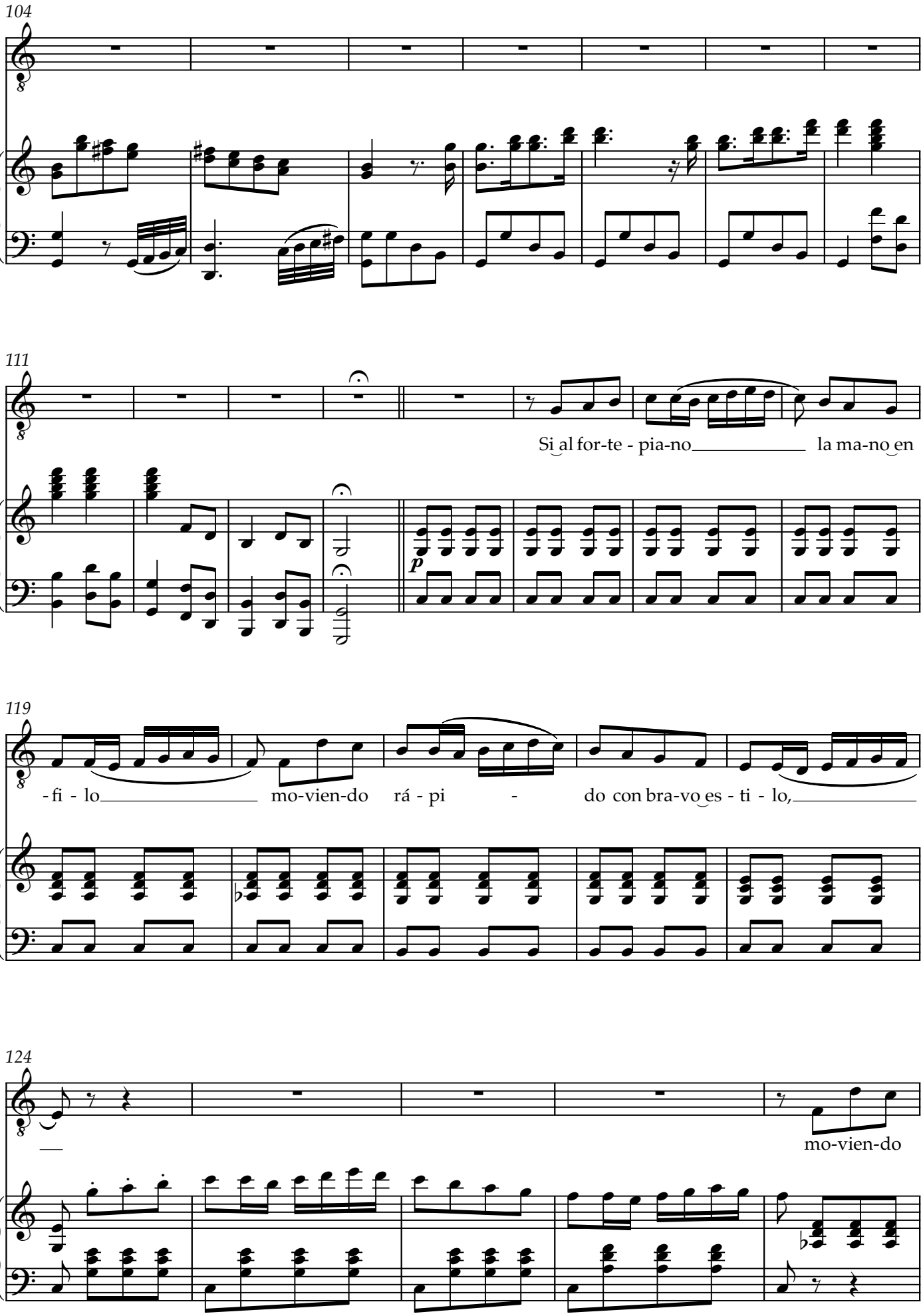


V.P.
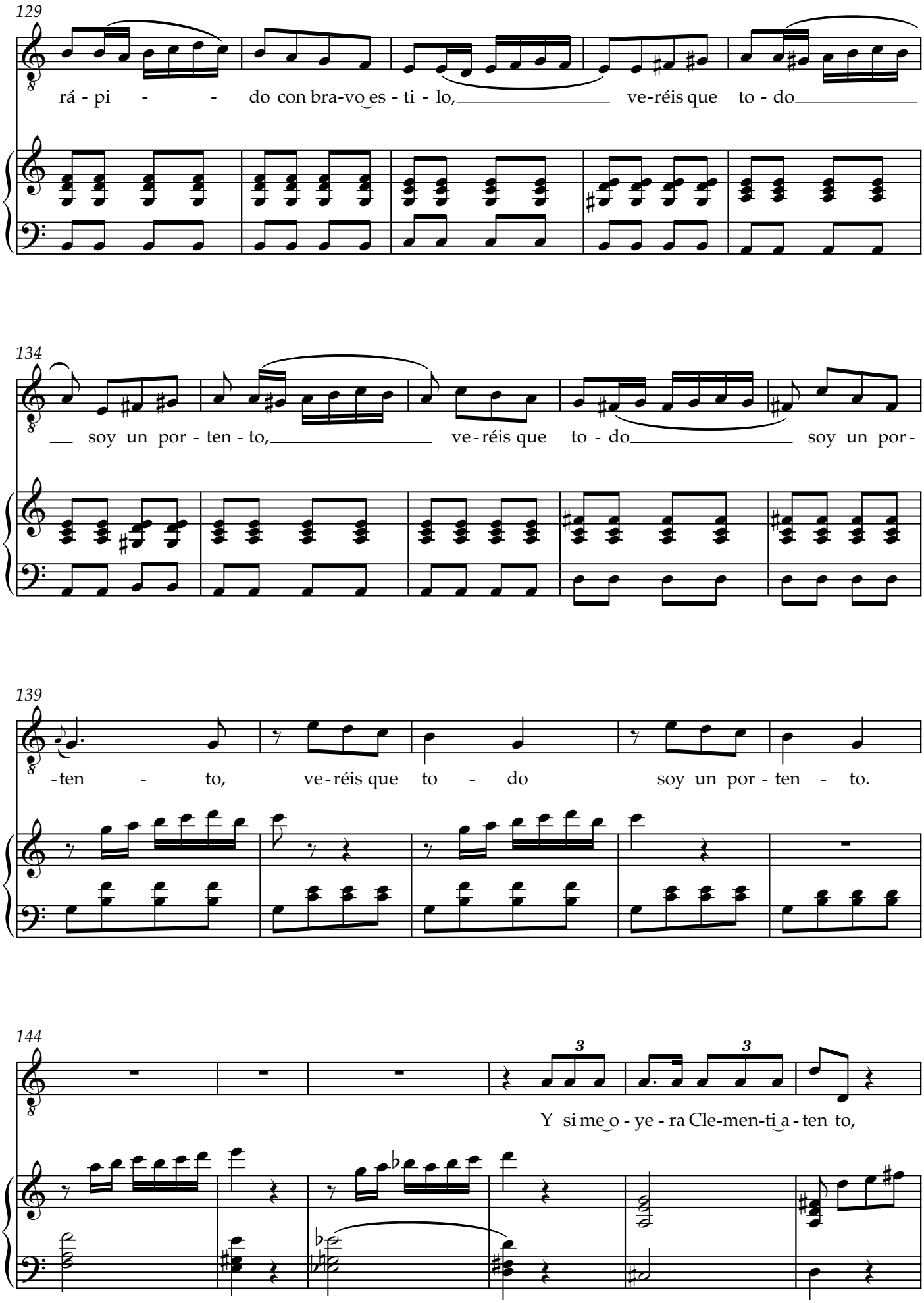

20
f
-pen - do que nin - gu - - no a lo que en - tien - - do me po-
f
p
23
-drá ja - más ven - cer, que nin-gu-no a lo que en-tien-do me po-drá ja más ven
sf
26
-cer, me po - drá ja - más ven - cer, me po -
f
f
p
29
-drá ja - más ven - cer, me po-drá ja-más ven-cer, me po - drá ja - más ven
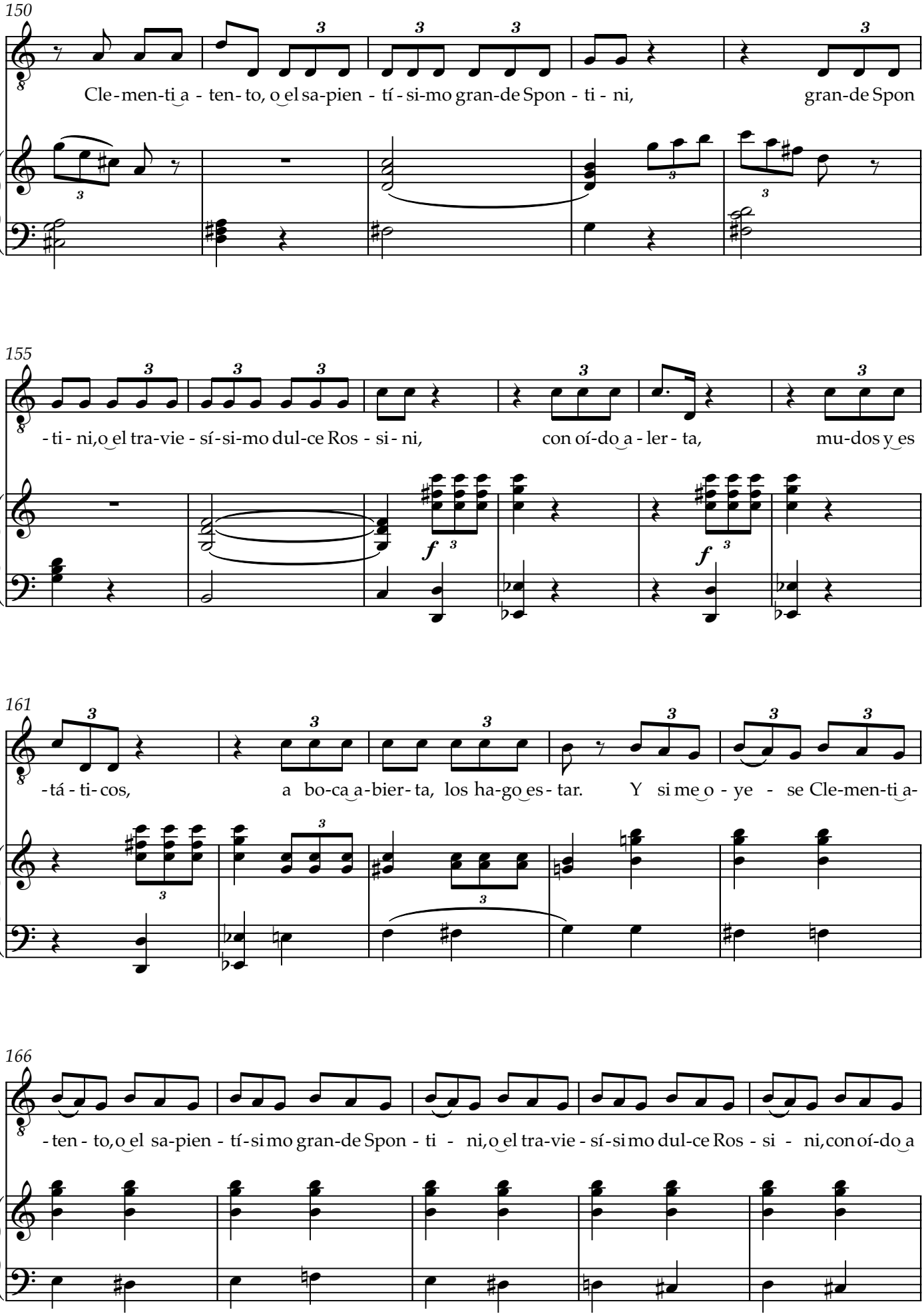

32
cer, me po - drá ja - más ven - cer.
36
Andante con moto
42
Si qui - sie - reis en el can - to que os de mues-tre mis pri -
47
mo-res, en so - pra-nos y te - no-res os po - dré sa - tis - fa - cer,
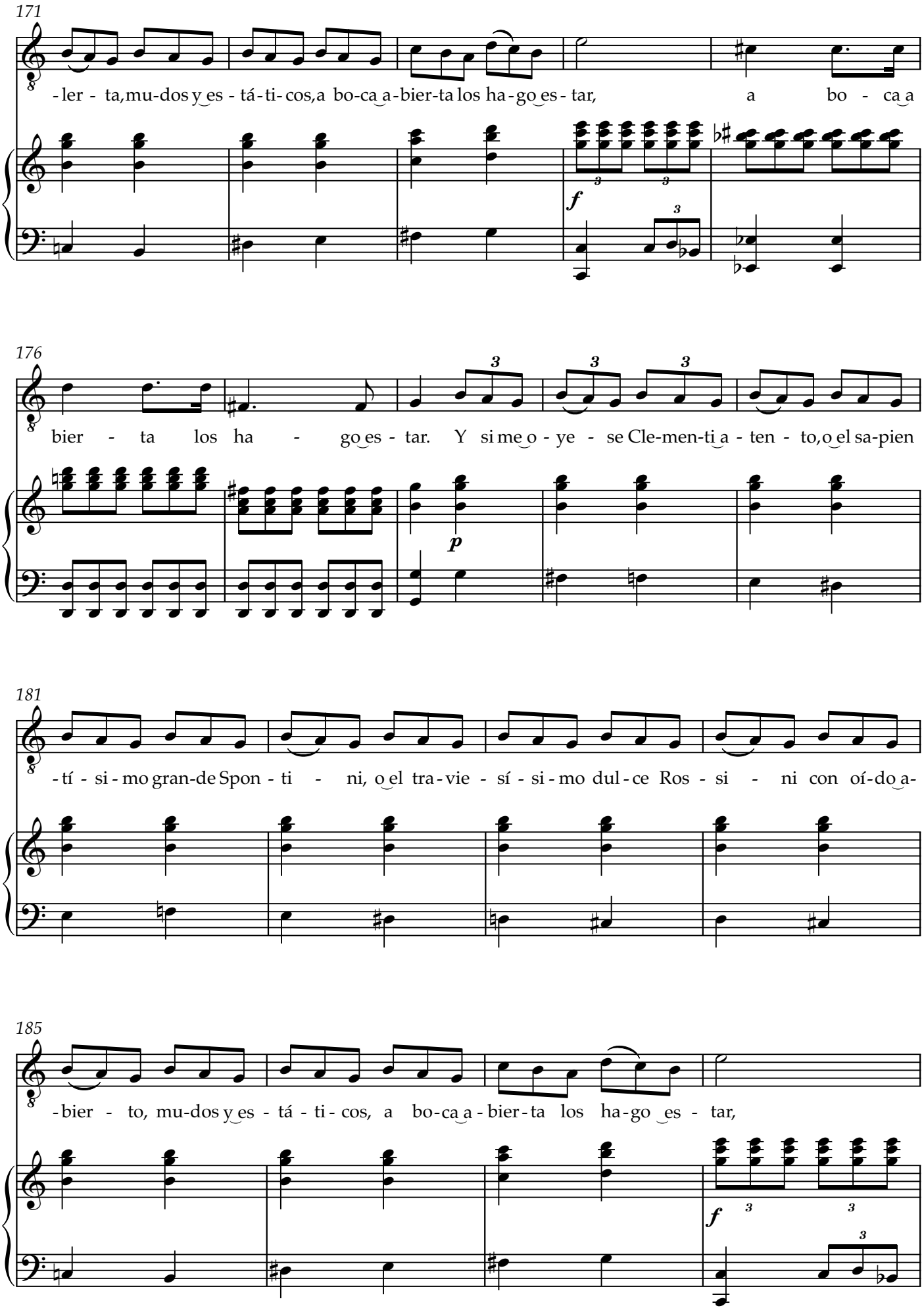

53
os po - dré sa-tis-fa - cer, sa - - - - - - - - tis-fa-
p
59
cer, sa - - - - - - - - tis-fa - cer.
p
f
65
Na-da di-go de la gra-cia con que sue-lo ha-cer los ba-jos:
f
72
so-bre trein-ta con-tra - ba-jos ha-go re-so-nar mi voz, so-bre
p
f
p
3
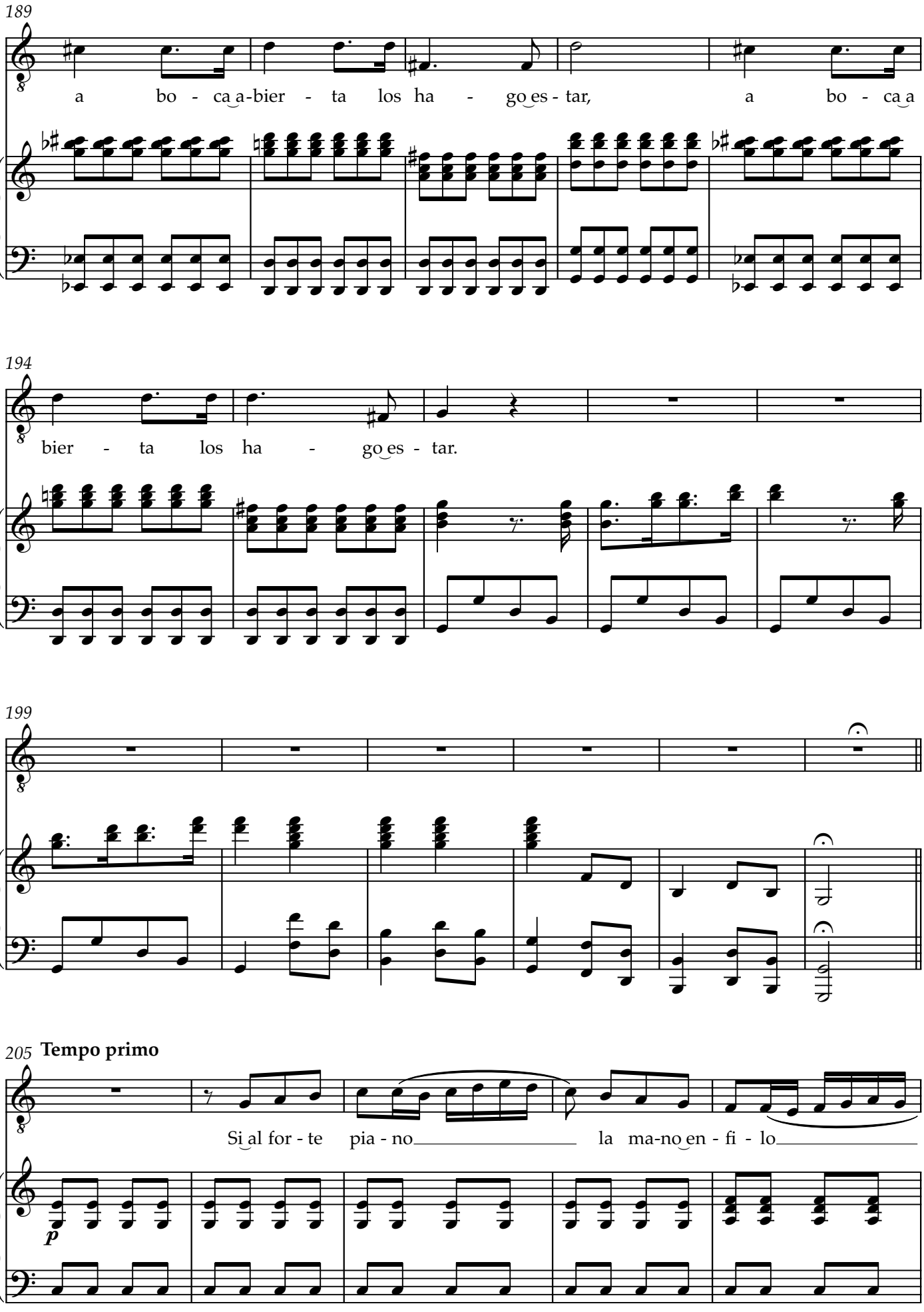

79
trein-ta con-tra - ba-jos ha-go re-so-nar mi voz, so-bre trein-ta con-tra
84
ba-jos ha-go re-so-nar mi voz, ha - go re - so - nar mi -
90
voz, ha - go re - so - nar mi voz, ha-go re-so-nar mi voz ha-go
97
re-so-nar mi voz, ha - go re - so - nar mi voz.
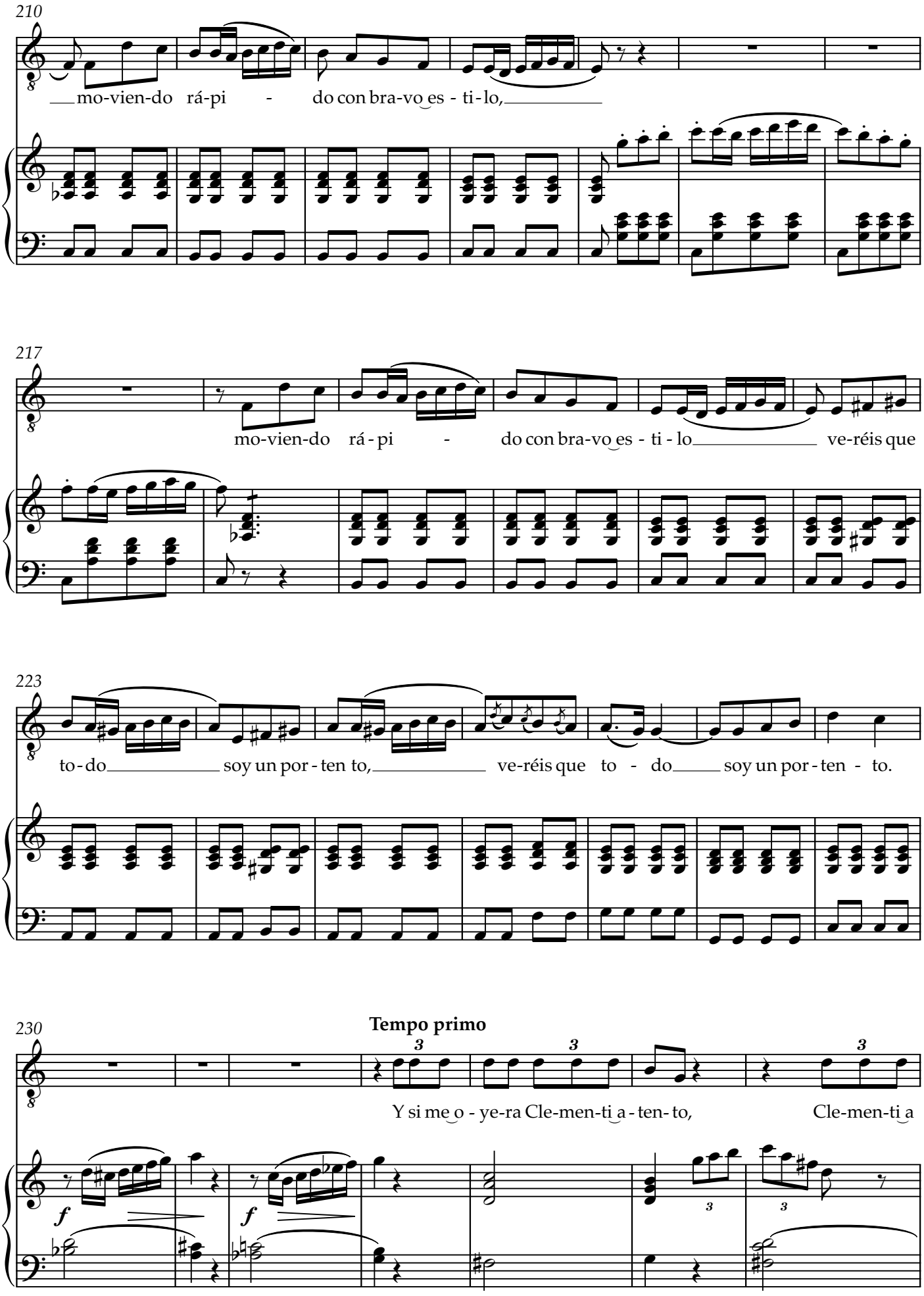

104
111
Si al for-te - pia-no la ma-no en
p
119
-fi - lo mo-vien-do rá - pi - do con bra-vo es - ti - lo,
124
mo-vien-do
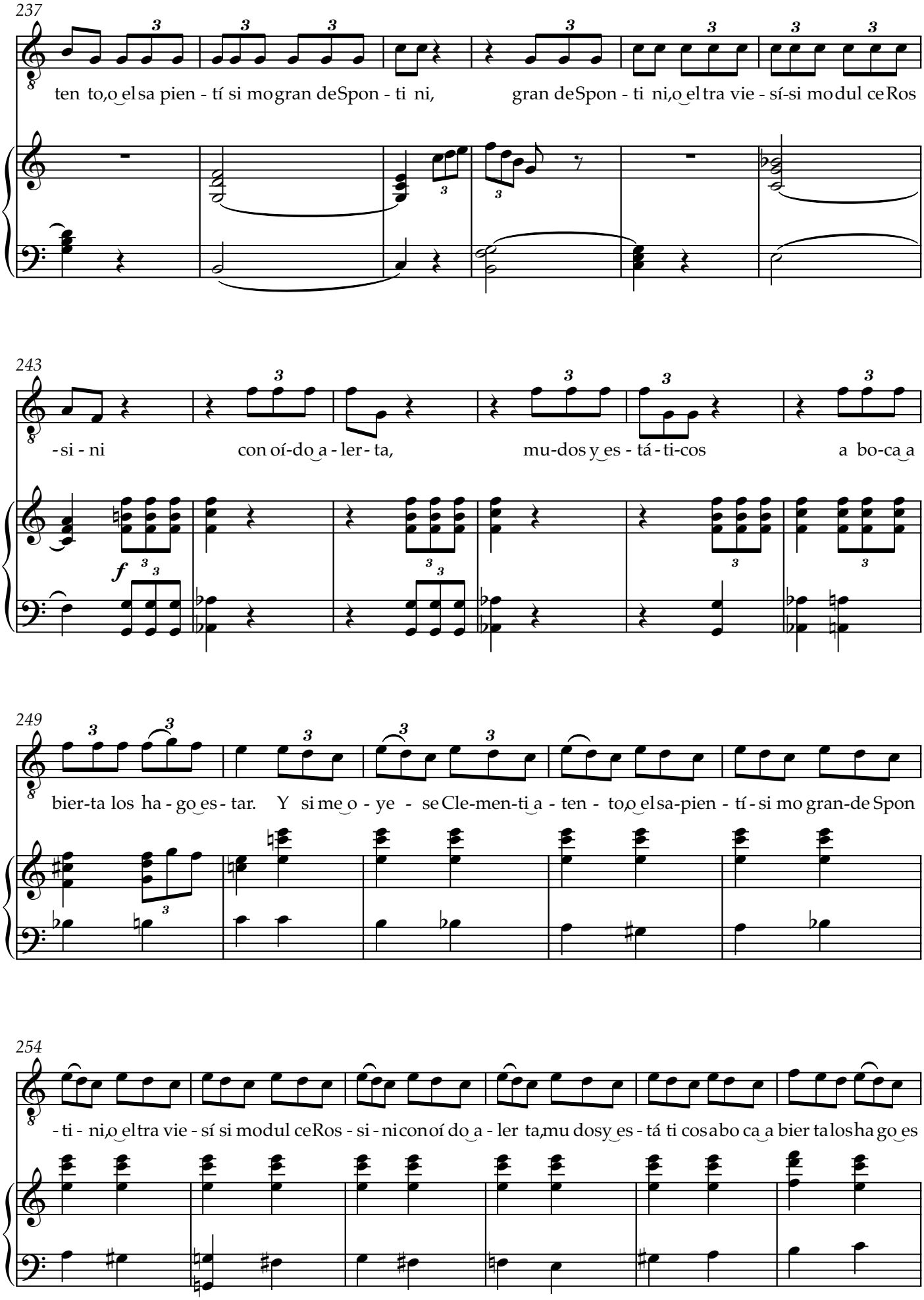

129
rá - pi - - do con bra-vo es - ti - lo, ve-réis que to - do
134
soy un por - ten - to, ve-réis que to - do soy un por-
139
-ten - to, ve-réis que to - do soy un por - ten - to.
144
3
3
Y si me o - ye - ra Cle-men-ti a - ten to,
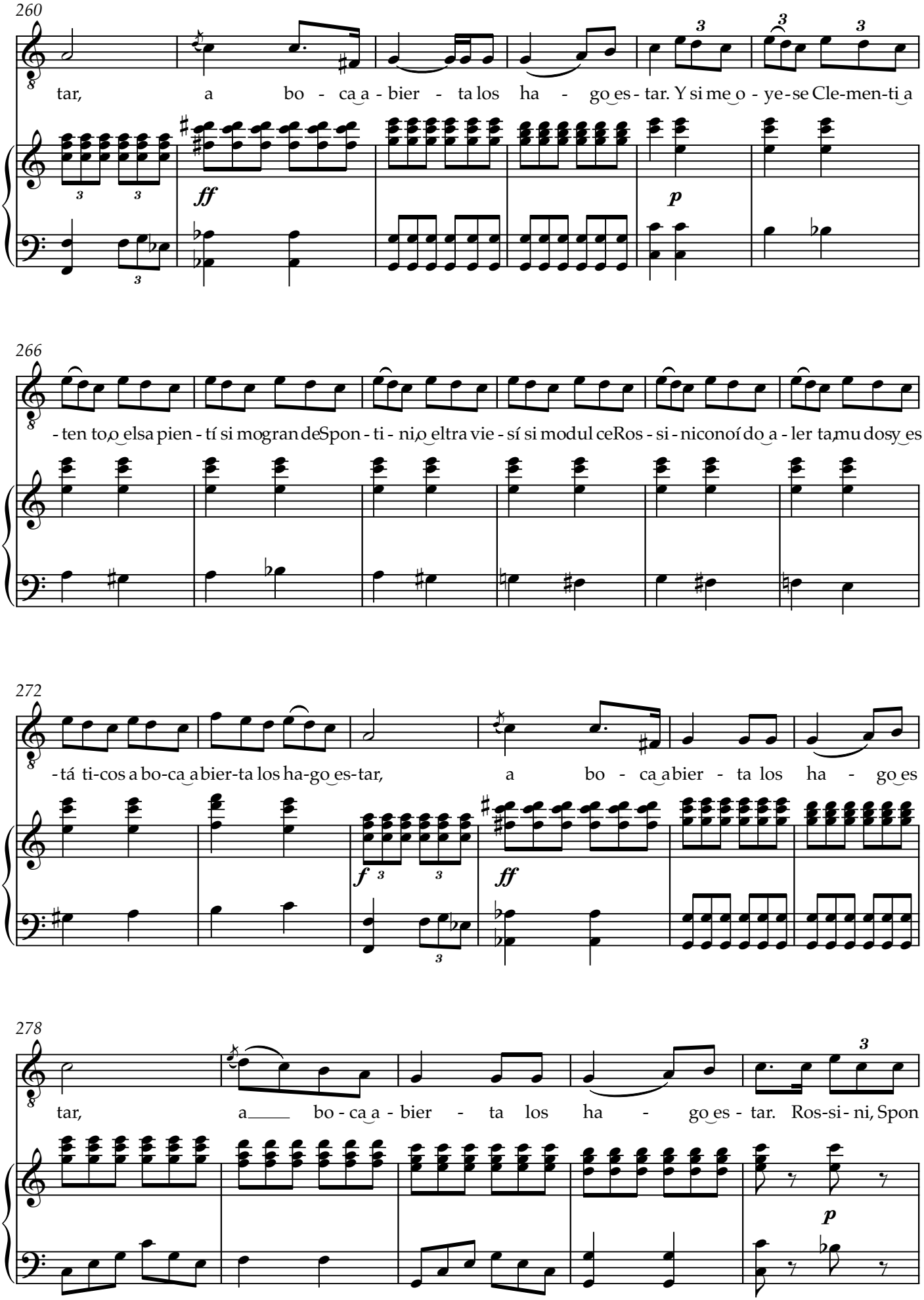

150
Cle-men-ti a - ten- to, o el sa-pien - tí - si-mo gran-de Spon - ti - ni, gran-de Spon
155
- ti - ni, o el tra-vie - sí-si-mo dul-ce Ros - si - ni, con oí-do a - ler - ta, mu-dos y es
161
-tá - ti- cos, a bo-ca a-bier- ta, los ha-go es - tar. Y si me o - ye - se Cle-men-ti a-
166
- ten - to, o el sa-pien - tí-si mo gran-de Spon - ti - ni, o el tra-vie - sí-si mo dul-ce Ros - si - ni, con oí-do a
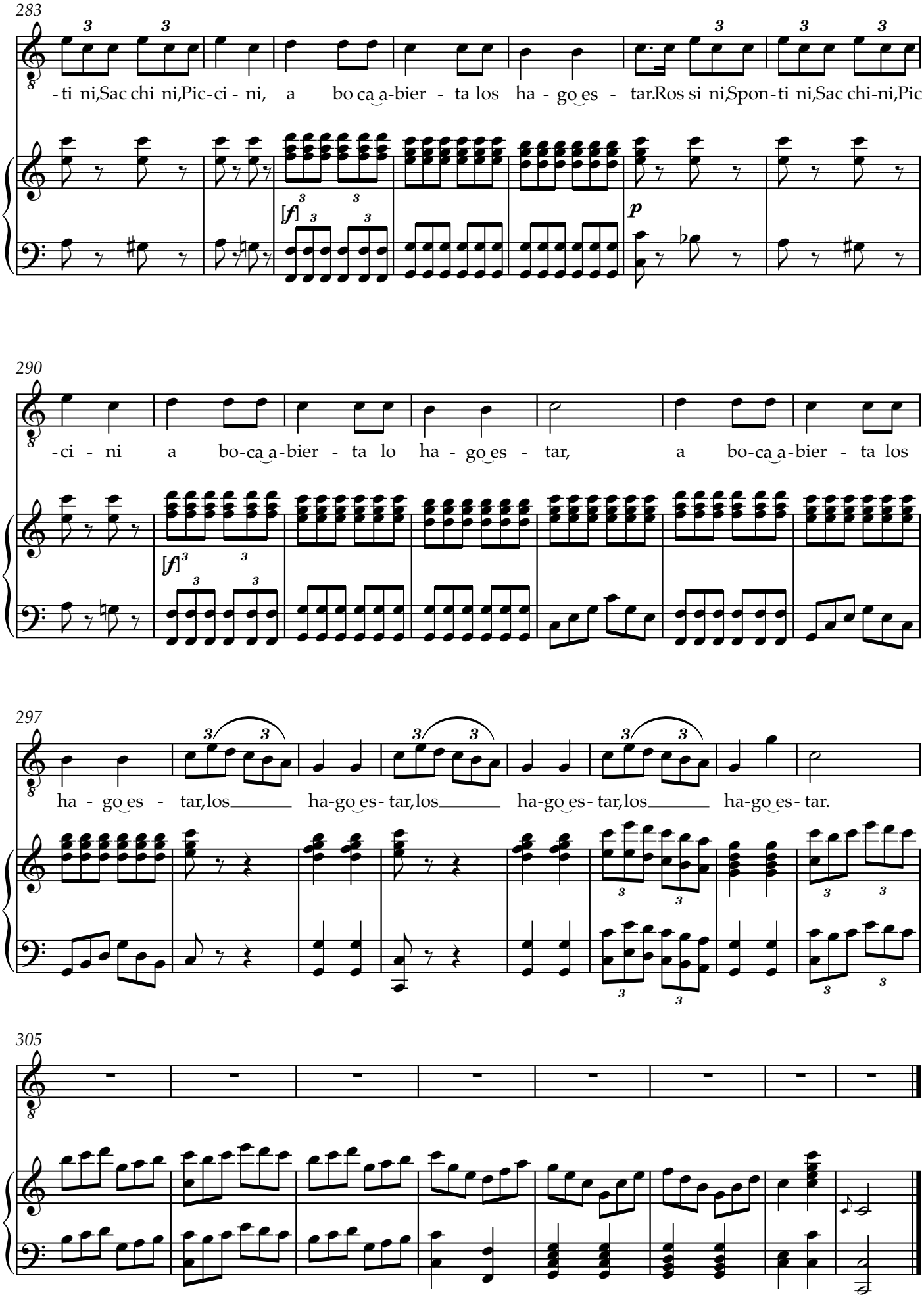

171
-ler - ta,mu-dos y es - tá - ti - cos,a bo-ca a-bier-ta los ha - go es - tar, a bo - ca a
176
bier - ta los ha - go es - tar. Y si me o - ye - se Cle-men-ti a - ten - to,o el sa-pien
181
-tí - si - mo gran-de Spon - ti - ni, o el tra - vie - sí - si - mo dul - ce Ros - si - ni con oí-do a-
185
-bier - to, mu-dos y es - tá - ti - cos, a bo-ca a - bier - ta los ha - go es - tar,


189
a bo - ca a-bier - ta los ha - go es - tar, a bo - ca a
194
bier - ta los ha - go es - tar.
199
205 Tempo primo
Si al for - te pia - no la ma-no en - fi - lo
p


210
mo-vien-do rá-pi - do con bra-vo es - ti - lo,
217
mo-vien-do rá - pi - do con bra-vo es - ti - lo ve-réis que
223
to - do soy un por - ten to, ve-réis que to - do soy un por - ten - to.
230
Tempo primo
Y si me o - ye-ra Cle-men-ti a - ten- to, Cle-men-ti a
f
f


237
ten to,o elsa pien - tí si mogran deSpon - ti ni,
gran deSpon - ti ni,o eltra vie - sí-si modul ceRos
243
-si - ni
con oí-do a - ler - ta,
mu-dos y es - tá - ti-cos
a bo-ca a
f
249
bier-ta los ha - go es - tar. Y si me o - ye - se Cle-men-ti a - ten - to,o elsa-pien - tí - si mo gran-de Spon
254
- ti - ni,o eltra vie - sí si modul ceRos - si - niconoí do a - ler ta,mu dosy es - tá ti cosabo ca a bier talosha go es


260
tar, a bo - ca a - bier - ta los ha - go es - tar. Y si me o - ye - se Cle-men-ti a
ff
p
266
- ten to o el sa pien - tí si mo gran de Spon - ti - ni o el tra vie - sí si modul ce Ros - si - ni conoí do a - ler ta mu dos y es
272
- tá ti-cos a bo-ca a bier-ta los ha-go es-tar, a bo - ca a bier - ta los ha - go es
f
ff
278
tar, a bo - ca a - bier - ta los ha - go es - tar. Ros-si - ni, Spon
p


283
-ti ni,Sac chi ni,Pic-ci - ni, a bo ca a-bier - ta los ha - go es - tar.Ros si ni,Spon-ti ni,Sac chi-ni,Pic
290
-ci - ni a bo-ca a-bier - ta lo ha - go es - tar, a bo-ca a-bier - ta los
297
ha - go es - tar,los ha-go es-tar,los ha-go es-tar,los ha-go es-tar.
305

LISTA DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1. Descripción del manuscrito de la partitura del acto I de Abufar de Manuel García..... 39
Tabla 2. Descripción del manuscrito de la partitura del acto II de Abufar de Manuel García..... 39
Tabla 3. Descripción del manuscrito del libreto de Abufar de Felice Romani. 40
Tabla 4. Comparación de la escena última según el Manuscrito ThB 1991, la versión impresa utilizada por Carafa (Viena: J. B. Wallishausser, 1823) y el manuscrito MS 6957. 52
Tabla 5. Personajes, intérpretes, extensión y números en los que participan. 80

Figura 0. 1. Primera página del manuscrito Ms. 8374 de la ópera Abufar de Manuel García..... 1
Figura 0. 2. Detalle de la portada manuscrita del libreto de Abufar ossia La famiglia Araba de Felice Romani con el sello personal de Charles Malherbe. 2
Figura 0. 3. Portada de la monografía Felice Romani de Mario Rinaldi..... 5
Figura 0. 4. Portada de Manuel García (1775-1832): Maestro del bel canto y compositor de James Radomski. 7
Figura 0. 5. Portada de Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire) (ca. 1835) de Manuel García. 8

Figura 1. 1. Retrato de Manuel García hacia 1820. Originalmente en la colección de Burnham W. Horner. Reproducida en The Musical Times, 1-IV-1905, p. 225. 18
Figura 1. 2. Ilustración para Abufar tomada de Ouvres de J. F. Ducis (Paris: Chez Nepveu, 1819), pp. 296-390, p. 296. 43
Figura 1. 3. Portadas de las ediciones de 1818 y 1819 de Abufar de Ducis..... 45
Figura 1. 4. Autógrafo de Felice Romani. Puede leerse la inscripción "Terminato e consegnato il di 26º gennaio. Terminato alle ore 9ª di sera. Felice Romani. 1823". ThB 1991. 50
Figura 1. 5. Portada del libreto de Abufar de Felice Romani con Música de Carafa , y partitura del dúo de Faran y Salema "Cercai nell'Asia intera", Abufar, Acto I. 51
Figura 1. 6. Primera página del nº 6 de Los lacónicos (1806) de Manuel García donde se observa como clarinetes y oboes comparten parte. (BNF, Ms 13810). 59
Figura 1. 7. Manuel García, Abufar, "Introducción" (Contrabajos). 61
Figura 1. 8. Manuel García, El gitano por amor, "Introducción" (Contrabajos)..... 61
Figura 1. 9. Manuel García, Abufar "Nº 7" (Faran). 63
Figura 1. 10. Arriba: Rossini, Il barbiere di Siviglia, "Finale primo"; abajo: Manuel García, Abufar, Finale [I]. 64
Figura 1. 11. Manuel García, Abufar "Nº 16" (Flautas)..... 66
Figura 1. 12. Manuel García, Abufar "Nº 17" (Faran). 67
Figura 1. 13. José Antonio Gómez. Calendario de las Señoritas Mexicanas para el año bisiesto de 1840 (México: Dispuesto por Mariano Galván, portal de Agustinos No. 3, 1840) pp. 194-200, p. 194..... 69

Figura 1. 14. Versión para piano (clave) y voz del nº5 del 2º acto de El amante astuto de García realizada por José Antonio Gómez. Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical (1843), vol. 1, p. 16. 71
Figura 1. 15. Fotografía de Joaquina Briones al final de sus días. Reproducida en M. Sterling Mackinlay García the Centenarian, (Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1908). 74
Figura 1. 16. Manuel Patricio García a la edad de 100 años. Retrato de John Singer. El original se encuentra en el Duke's Hall de la Royal Academy of Music (Londres). 76
Figura 1. 17. Jean-Frédéric Waldeck en 1873. 77
Figura 1. 18. Primeras páginas de los contratos como cantante y autor de los decorados entre Castrejón y Waldeck. Imágenes cortesía de la Newberry Library. 78
Figura 1. 19. Manuel García, Abufar, nº 6 "Cari oggetti", cc. 642-652. 82
Figura 1. 20. Gioachino Rossini, Zelmira, comienzo del aria "Terra amica". 83

Figura 2. 1. García, Abufar, acto I. Violines I, c. 6. 85
Figura 2. 2. García, Abufar, acto I. Violines et al. c. 18. 86
Figura 2. 3. García, Abufar, acto I. Violines I, c. 80. 89
Figura 2. 4. García, Abufar, acto I. Salema, c. 286. 94
Figura 2. 5. García, Abufar, acto I. Odeide, c. 465. 97
Figura 2. 6. García, Abufar, acto I. Faran, c. 647. 102
Figura 2. 7. García, Abufar, acto I. Salema, c. 1112. 110
Figura 2. 8. García, Abufar, acto I. Salema, c. 1120. 111
Figura 2. 9. García, Abufar, acto I. Salema, c. 1121. 111
Figura 2. 10. García, Abufar, acto I. Flautas, c. 1150. 112
Figura 2. 11. García, Abufar, acto I. Salema, c. 1236. 114
Figura 2. 12. García, Abufar, acto I. Faran, c. 1760. 124
Figura 2. 13. García, Abufar, acto II. Contrabajos, c. 736. 135
Figura 2. 14. García, Abufar, acto II. Flautas, c. 900. 136
Figura 2. 15. García, Abufar, acto II. Faran, c. 1341. 139