

GIACOMO BIGNAMI

L'ASSAGGIATORE PER VIOLINO SOLO

trascrizione ed edizione a cura di
transcription and edition by
Pietro Zappalà

SOMMARIO / CONTENTS

INTRODUZIONE / INTRODUCTION	4
1. Gioachino Rossini, <i>Otello</i> Preghiera “Deh calma, o Ciel, nel sonno”	8
2. Saverio Mercadante, <i>Il Giuramento</i> Coro “Alla pace degli eletti”	9
3. Federico Ricci, <i>La prigione d’Edimburgo</i> Barcarola “Sulla poppa del mio brich”	10
4. Gaetano Donizetti, <i>Elisir d’amore</i> Romanza “Una furtiva lacrima”	15
5. Vincenzo Bellini, <i>Beatrice di Tenda</i> Terzettino “Angiol di pace all’anima”	17
6. Giuseppe Verdi, <i>I Lombardi alla prima crociata</i> Visione e cabaletta “Non fu sogno”	19
7. Giacomo Meyerbeer, <i>Robert le diable</i> Ballata “Jadis régnait en Normandie”	25
8. Saverio Mercadante, <i>Il Giuramento</i> Romanza “La dea di tutti i cor”	27
9. Daniel Auber, <i>La muette de Portici</i> Barcarola “Amis, la matinée est belle”	30
10. Gioachino Rossini <i>Inno a Pio IX</i>	35
11. Giovanni Pacini, <i>Saffo</i> Cantico “Teco dell’are pronube”	41
12. Giuseppe Verdi, <i>I due Foscari</i> Duetto “Tu pur lo sai”	44
13. Ruggero Manna, <i>Preziosa</i> Coro caratteristico “Viva Preziosa”	51
14. Tiberio Natalucci <i>Inno a Pio IX</i>	54
15. Errico Petrella, <i>Marco Visconti</i> Canzone “Rondinella pellegrina”	56
APPARATO CRITICO / CRITICAL APPARATUS	60
I testimoni / Sources	60
Criteri editoriali / Editorial criteria	62

INTRODUZIONE

Allo stato attuale degli studi la figura del violinista cremonese Giacomo Bignami è ancora più sfuggente di quella del fratello Carlo, maggiore per età e per fortuna storica¹. Nato a Cremona nel 1810 da Giovanni Bignami e Anna Tiraboschi, anche Giacomo imparò a suonare lo strumento sotto la guida del padre, violinista di una certa fama, spesso attivo anche come direttore d'orchestra per le stagioni teatrali che si svolgevano in vari centri della regione mediopadana. Seguendo le sorti della famiglia, Giacomo si trasferì a Mantova, dove rimase per parecchi anni e dove si suppone che abbia proseguito la sua formazione in ambito domestico, emulando poi l'attività del padre e del fratello come violinista e successivamente anch'egli come direttore d'orchestra. La stima di cui godeva l'intera famiglia Bignami è attestata anche dalle iniziative che già dal 1835 Ruggero Manna, da poco divenuto direttore dell'orchestra del Teatro Concordia (attuale Teatro Ponchielli) di Cremona, mise in atto per ricondurre in patria una famiglia di violinisti che avrebbe risollevato le sorti dell'orchestra cittadina. Il ritorno a Cremona non precluse tuttavia a Giacomo lo svolgimento di attività concertistica e orchestrale anche in altre località, come avvenne per esempio nel maggio del 1840 a Casale Monferrato insieme al fratello Carlo per la locale stagione teatrale. Anzi, la biografia di Giacomo, nella misura in cui la si possa ricostruire dalle date rilevabili sui suoi manoscritti musicali, diventa particolarmente vivace: se il 27 novembre 1854 risulta ancora a Cremona, nel 1858 egli figura a Vicenza (30 giugno) e Milano, mentre nel 1860 e ancora nel 1862 egli è a Bassano del Grappa come insegnante di strumenti ad arco e a fiato. Espulso dai territori asburgici nel 1863 per le sue simpatie per il Risorgimento italiano, lo si ritrova a La Spezia nel 1864, l'anno successivo a Casale Monferrato, Milano e Piacenza, nel 1867 a Milano e Verona, l'anno seguente a Nizza, mentre nel 1870 a Bergamo e nel 1871 a Milano, ma anche a Borghetto (forse la frazione di Valeggio sul Mincio?). Gli ultimi anni lo vedono a Torino nel 1877 e ancora a Milano nel 1880 e 1881. Muore a fine luglio o ai primi di agosto del 1888.

Anche i figli di Giacomo Bignami furono musicisti, formati sotto la sua guida: Tito, che emigrò in Brasile morendo ancora giovane a Rio de Janeiro; Cesare, anch'egli emigrato in Sudamerica e stabilitosi a Montevideo, dove fu attivo e apprezzato come insegnante, pianista e violoncellista; Pompeo, violinista e direttore, come il padre e il nonno, in vari teatri italiani ed esteri. Ma il figlio di gran lunga più famoso non fu musicista: si tratta del celebre pittore Vespasiano (noto anche come "il Vespa"), che aderì al movimento della Scapigliatura; di lui rimane anche un ritratto del padre risalente al 1880².

La minore fama di cui godette Giacomo Bignami rispetto a Carlo sembra aver avuto effetti anche sulla reale paternità dell'*Assaggiatore*. Esso, infatti, viene comunemente attribuito a Carlo, fatto che però viene smentito dal manoscritto su cui in parte si basa questa edizione moderna (se ne veda la descrizione nell'Apparato critico): in esso, infatti, non solo si dichiara che l'opera è di G.[iacomo], ma sono presenti anche tre fantasie inedite, delle quali l'ultima parafrasa il *Marco Visconti* di Errico Petrella, opera eseguita per la prima volta solo nel 1854, ossia sei anni dopo la morte di Carlo (2 agosto 1848). Certamente le dodici riduzioni violinistiche

INTRODUCTION

Our knowledge to date of the Cremonese violinist Giacomo Bignami is even patchier than that of his brother Carlo, who was older and better known¹. Giacomo was born in Cremona in 1810 to Giovanni Bignami and Anna Tiraboschi and he also learned to play the violin from his father, a relatively well-known violinist who often worked as a conductor for the theatre seasons in various towns in the central Po Valley area. Following his family, Giacomo moved to Mantua, where he remained for many years and where we can presume that he continued his training at home, emulating the activities of his father and brother as a violinist and later also as a conductor. The Bignami family was held in high esteem, as shown by how hard Ruggero Manna worked – as the new director of the orchestra of the Teatro Concordia (current Teatro Ponchielli) in Cremona – to bring home a family of violinists that could improve the fortunes of the town orchestra. The return to Cremona did not prevent Giacomo from playing in concerts and working with orchestras in other towns, as for example occurred in May 1840 in Casale Monferrato along with his brother Carlo for the local theatre season. On the contrary, Giacomo's life became very busy, as far as we can tell from the dates on his manuscripts. On 27 November 1854 he was still in Cremona; in 1858 he was in Vicenza (30 June) and Milan; and in 1860 and again in 1862 he was working in Bassano del Grappa as a string and wind instrument teacher. Expelled from Hapsburg lands in 1863 because of his sympathies with the Italian Risorgimento, he appeared in La Spezia in 1864 and in Casale Monferrato, Milan and Piacenza a year later. He was in Milan and Verona in 1867; in Nice the following year; in Bergamo in 1870; and in Milan in 1871 as well as Borghetto (perhaps the hamlet of Valeggio sul Mincio?). In later years he is documented as being in Turin in 1877 and in Milan again in 1880 and 1881. He died at the end of July or beginning of August 1888.

Giacomo Bignami's sons were also musicians and trained under their father. Tito emigrated to Brazil and died young in Rio de Janeiro. Cesare also emigrated to South America and settled in Montevideo where he was active and respected as a teacher, pianist and cellist. Pompeo, a violinist and conductor like his father and grandfather, performed in various theatres in Italy and abroad. Giacomo's most famous son by far was not a musician: Vespasiano became a renowned painter (also known as Vespa), who was part of the Scapigliatura movement. One of his surviving works is a portrait of his father that dates to 1880².

The lesser fame that Giacomo Bignami experienced compared to Carlo also seems to have influenced the supposed authorship of *L'Assaggiatore*. It is commonly attributed to Carlo, a fact refuted by the manuscript on which this modern edition is partly based (see description in the Critical Apparatus). It does not, in fact, just state that the work is by G.[iacomo]; it also contains three previously unpublished variations, the last of which paraphrases *Marco Visconti* by Errico Petrella, a work only performed for the first time in 1854, i.e. six years after Carlo's death (2 August 1848). The twelve arrangements for violin published by Lucca are definitely based on works performed before 1848, and therefore as such may have been composed by Carlo: but why would the authorship of the manuscript be falsely attributed to Giacomo? If anything, the

1. Preghiera "Deh calma, o Ciel, nel sonno"

Gioachino Rossini, *Otello*

Andante

f *dim.* *pp* *dolce*

5

7 *mf* *p*

9 3 4 6

12 *mf* *marcato* II 4 4

16 II 4 4 *dolce*

18 *mf* 2

20 *f* 3 3 3

23 *mf* *p* *pp* *morendo*

6. Visione e cabaletta "Non fu sogno"

Giuseppe Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*

Andante

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of eight staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *rinf.* (ritardando), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and another *p*. The second staff starts with *f* and *p* dynamics, includes the marking *arbitrando*, and ends with *f* and *p*. The third staff begins with *f* and *p*, includes *rit.* and *a tempo*, and features triplets and a *pp* dynamic. The fourth staff contains a series of eighth-note patterns with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0). The fifth staff continues these patterns, including a *f* dynamic and a *p* dynamic. The sixth staff features a *mf* dynamic and includes a *mf* marking. The seventh staff includes a *mf* dynamic and a *mf* marking. The eighth staff concludes with a *mf* dynamic and includes a *mf* marking. The score is rich in articulation, including slurs, accents, and various dynamic markings.

15. Canzone "Rondinella pellegrina"

Errico Petrella, Marco Visconti

Moderato

p *cresc.*

3 *f* *dim.*

5

7 *rit.* *a piacere* 6 6

9 *tr* *a tempo* 3 *sva* 2

12 *Andantino* *con grazia* 1 4 *mf*

15 *f* *p*

APPARATO CRITICO / CRITICAL APPARATUS

I testimoni / Sources

La presente pubblicazione si basa sul testo musicale tramandato da due testimoni, un manoscritto e una stampa.

Manoscritto [= M].

I-CRg (Cremona, Biblioteca Statale), *Fondo Santoro 7* (segnatura provvisoria).

Il manoscritto si compone dei seguenti tre fascicoli, autonomi, ma rilegati insieme:

- 1) Libro 1:^{mo} L'Assaggiatore | N:° 6: | Fantasie | Sopra diversi canti d'Opere rinomate. | Per solo Violino | di G:° B:^{mi} | op: 1:^{ma} | Originale 1846.
[6] c. (vuota c. 6v); 230 x 320 mm. Una mano diversa ha integrato a matita l'iniziale G con il nome Giacomo.
- 2) Libro 2:^{do} L'Assaggiatore | N:° 6: | Fantasie | Sopra diversi canti d'Opere rinomate. | Per solo Violino | di G:° B:^{mi} | Originale 1847.
[9] c. (vuota c. 9v); 230 x 320 mm. A fine c. [9]r: "Fine dell'Opera prima".
- 3) Libro 3:^{zo} inedito L'Assaggiatore | N:° 3 | Fantasie | Sopra diversi canti d'Opere rinomate | Per solo Violino | di G:° B:^{mi} | Op: 2:^{da} | Originale 1848.
[4] c. (c. 4v incollata con la terza di copertina); 230 x 320 mm.

Il manoscritto è provvisto di copertina, la cui terza pagina è incollata con l'ultima carta del manoscritto. Sulla copertina figura la firma di Giovanni (Nino) Negrotti, collezionista milanese di manoscritti ed edizioni musicali. Sulla copertina è presente anche un'etichetta con il numero 4528 (con riferimento all'inventario della collezione Negrotti) e un timbro quadrato con inscritta una "N", timbro presente anche su c. 1r. Non si sa quando e come Negrotti sia entrato in possesso del manoscritto; da lui il manoscritto passò in data imprecisata allo studioso cremonese Elia Santoro, assieme a molti altri documenti relativi a compositori della medesima città. Dopo la scomparsa di quest'ultimo, gli eredi consegnarono nel 2004 alla biblioteca Statale di Cremona questo manoscritto assieme ad altri materiali documentari.

Edizione [= E].

L'assaggiatore | riduzioni variate | per | violino | dedicate | al Nobile Marchese | Uberto Palavicino Clavello | da | C. [*op-pure G.*]¹ Bignami | Lib. [*spazio vuoto per l'inserimento a mano del numero*]

N.° 6090 al 93. – Cad.° Fr. 3. | Prop. degli Editori

Milano presso F. Lucca dirimpetto all'I.R. Teatro alla Scala | Firenze Ducci – Chiasso Euterpe Ticinese

La pubblicazione consta di 4 fascicoli di 35 x 25 cm, con numeri di lastra da A6090A a A6093A, così organizzati:
fascicolo 1: frontespizio, verso del frontespizio bianco, p. [1] bianca, pp. 2-9: musica (brani n. 1-4), p. [10]: bianca;
fascicolo 2: frontespizio, verso del frontespizio bianco, p. [1] bianca, pp. 2-13 musica (brani n. 5-8), p. [14] bianca;
fascicolo 3: frontespizio, verso del frontespizio bianco, p. [1] bianca, pp. 2-11 musica (brani n. 9-10), p. [12] bianca;
fascicolo 4: frontespizio, verso del frontespizio bianco, p. [1] bianca, pp. 2-10 musica (brani n. 11-12), pp. [11-12] bianche.

La data di pubblicazione non è espressa sull'edizione, ma sembra potersi identificare nel 1847 circa, senza però escludere che essa risalga a uno o due anni più tardi².

Esemplari noti della pubblicazione:

- I-Mc (Milano, Biblioteca del Conservatorio di musica), tre esemplari: *A.24.32.16* (accessibile e consultato via internet, mancano i tre frontespizi successivi al primo, sul quale non compare la cifra indicante il prezzo)³; *BORC.182.3* (il solo primo fascicolo della serie, non consultato); *NOSE.C.42.30* (i soli due primi fascicoli della serie).

- I-VIc (Vicenza, Biblioteca del Conservatorio di musica), *Fondo Canneti XI.D.3471*. Esemplare racchiuso entro una copertina cartonata rigida, un foglio di guardia iniziale e un foglio di guardia finale. Sul frontespizio di ogni fascicolo firma di possesso, di difficile leggibilità (forse E. Marino).

- I-CRg (Cremona, Biblioteca Statale), *Fondo Santoro 6* (segnatura provvisoria). Esemplare racchiuso entro una copertina cartonata rigida, un foglio di guardia iniziale e un foglio di guardia finale; mancano i tre frontespizi successivi al primo. Come

¹ La lettera puntata che indica il nome sembra con tutta evidenza una "C" (di Carlo); essa tuttavia è estremamente simile alla lettera "G" contenuta nel cognome "Bignami", che è tutto stampato in caratteri maiuscoli, e pertanto potrebbe valere anche come "G" di Giacomo. Ad una analisi attentissima i due caratteri sembrano differire l'un l'altro per frazioni di millimetro, in questo riconfermando l'attribuzione a Carlo. Appare però quanto mai equivoco l'uso di caratteri così simili da sembrare uguali se non si ricorre ad una misurazione puntigliosa: forse l'ambiguità era voluta? Si noti che anche il carattere "G" della parola "Assaggiatore", seppure composto con un altro font, sembra anch'esso indistinguibile dalla lettera "C".

² La datazione proposta è ricavata dai numeri di lastra, applicando le indicazioni provvisorie esposte nel *Dizionario degli editori musicali italiani, 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000, pp. 203-214. Tuttavia la data di pubblicazione potrebbe essere anche successiva: difatti, un'altra opera di Giacomo Bignami (la *Fantasia sul Corsaro di Verdi*) pubblicata ancora da Lucca con i numeri di lastra 6731-32, e in base ad essa datata "1847" nel Sistema Bibliotecario Nazionale, non può in realtà precedere la prima esecuzione del *Corsaro*, avvenuta a Trieste il 25 ottobre 1848. La rivista «L'Italia musicale», pubblicata dallo stesso Lucca, cita come novità la *Fantasia sul Corsaro di Verdi* di Bignami sul numero del 19 ottobre 1850, anno II, n. 76, p. 304.

³ <http://bibliotecadigitale.consmilano.it/nav?internalId=536209&resId=&submitType=internal#{\rtf1}>

il manoscritto, anche questa edizione deriva dalla collezione Negrotti: sulla copertina esterna si riscontrano la sua firma, l'etichetta con il numero di inventario 4527 e il timbro, presente anche sul *recto* del foglio di guardia iniziale e sul frontespizio.

Che relazioni ci sono fra i due testimoni? Uno dei due prevale sull'altro quanto ad autorevolezza del testo musicale tramandato? Il manoscritto presenta due caratteristiche rilevanti che meritano una breve discussione. In primo luogo le singole composizioni sono disposte secondo una sequenza del tutto originale, che non combacia affatto con quella dell'edizione (si veda più oltre la tabella sinottica)⁴. Ne consegue che il manoscritto non è copia derivata dalla stampa, bensì che fu esemplato prima di essa e rifletterebe – almeno nei suoi primi due fascicoli – un antigrafo probabilmente prossimo alla prima redazione autografa (o addirittura coincidente con essa)⁵. Se vale questa ipotesi, il manoscritto avrebbe un elevato grado di interesse ed anche di autorevolezza⁶. Una seconda considerazione scaturisce dall'esame della struttura dell'antologia nel suo insieme. Il manoscritto svela infatti che i dodici brani contenuti nei primi due fascicoli erano raccolti e organizzati come Op. 1, a sua volta divisa in due libri, ciascuno dei quali includeva il classico numero di sei composizioni⁷. Il terzo fascicolo del manoscritto riporta l'indicazione di "Libro terzo", ossia la prima parte di una Op. 2 che evidentemente fu concepita ed avviata, ma mai portata a termine e quindi neppure stampata: le tre fantasie in esso presenti sono rimaste inedite e si configurano quindi come *unica* che conferiscono al manoscritto ulteriore valore.

La versione a stampa diverge dal manoscritto oltre che per aspetti macroscopici (la diversa distribuzione dei brani), anche per un limitato numero di varianti di un certo peso⁸ e per una larga serie di divergenze minori. A chi dare maggiore credibilità? Al manoscritto, perché verosimilmente più prossimo all'autografo di composizione? O all'edizione, perché successiva ed effettivamente pubblicata? Per poter decidere dovremmo avere maggiori notizie sul processo editoriale, ossia se le varianti siano da ricondurre ad un tardivo ripensamento dello stesso autore (per cui la versione stampata sarebbe più autorevole), o al contrario siano frutto di una invadente azione redazionale dell'editore (oltre ai consueti e onnipresenti errori occorsi in fase di incisione e poi non emendati). In realtà non abbiamo elementi per discernere l'origine delle varianti: pertanto il curatore della presente edizione ha vagliato caso per caso, riferendo nell'apparato critico delle divergenze del testo scelto per l'edizione moderna rispetto al dettato di uno o di entrambi i testimoni.

Confronto della posizione e dei titoli dei singoli movimenti in E e M

E	M
1 I, 1 Preghiera nell'opera Otello del m.° Rossini	I, 6 Preghiera nell'opera Otello del C.° G.° Rossini
2 I, 2 Coro nell'opera Il giuramento del m.° Mercadante	I, 1 Coro nell'opera Il giuramento "Alla pace degli eletti" (Mercadante)
3 I, 3 Barcarola nell'opera Le prigioni d'Edimburgo del m.° Ricci	II, 1 Barcarola "Sulla poppa del mio brich" del (M.° F.° Ricci)
4 I, 4 Romanza nell'opera Elisir d'amore del m.° Donizetti	I, 2 Romanza nell'opera Elisir d'amore "Una furtiva lacrima" (Donizetti)
5 II, 1 Terzettino nell'opera Beatrice di Tenda del m.° Bellini	II, 2 Terzettino "Angel di pace all'anima" (del m.° Bellini)
6 II, 2 Visione ed Aria nell'opera I Lombardi del m.° Verdi	I, 4 Visione nell'opera I Lombardi (del m.° G.° Verdi) + Cabaletta nell'opera I Lombardi "Non fu sogno" (Verdi)
7 II, 3 Ballata nell'opera Roberto il diavolo del m.° Meyerbeer	I, 5 Ballata nell'opera Roberto il diavolo (m.° Meyerbergh) [sic]

⁴ La stessa mano che ha esemplato il manoscritto ha tuttavia provveduto successivamente a identificare ogni singola composizione con il numero assegnatole nella stampa, aggiungendo per chiarezza in testa al primo brano (c. 1v del primo fascicolo) la seguente annotazione: "N.B: I numeri corrispondono alla stampa".

⁵ Vi sono alcuni indizi che alimentano questa ipotesi. Per esempio nel n. 12, dopo le battute 175-176 segue la battuta 177: a quel punto il copista, accortosi che le due battute 177-178 sono replica esatta delle due precedenti, cancella la battuta 177 che aveva già scritto e pone i segni di ritornello alle battute 175-176. Le indicazioni poste in calce ai frontespizi dei tre fascicoli (ossia, rispettivamente, "originale 1846", "originale 1847" e "originale 1848") sembrano quindi indicare la data originale di composizione o/e di redazione degli autografi da cui questo manoscritto copia. Rimane nel terzo fascicolo l'incongruenza fra la data dichiarata (1848) e il fatto che la terza composizione risale almeno al 1854: probabilmente la data del 1848 riflette solo l'inizio della nuova serie di *Fantasie*.

⁶ Una ipotesi suggestiva, ma arbitraria perché non sufficientemente provata, potrebbe identificare in questo manoscritto calligrafico la *Stichvorlage*, a patto però di presupporre numerosi ulteriori interventi durante il processo di incisione. Sul manoscritto non vi sono tuttavia elementi vistosi a conferma di questa ipotesi. L'unico punto interpretabile in questo senso si trova nel N. 2, a battuta 13: nel manoscritto vi è un *p* scritto sotto il rigo e, accanto ad esso, c'è una freccia a matita rivolta verso l'alto: una indicazione per l'incisione della stampa? In effetti nell'edizione il *p* è collocato sopra al rigo.

⁷ Si noti come l'edizione, oltre ad alterare la sequenza dei brani, articoli la pubblicazione non in due, ma in quattro libri.

⁸ Ad esempio nel n. 7 mancano del tutto, nell'edizione, le battute 15-18 e la battuta 41: si tratta di un classico errore di *saut du même au même* compiuto in fase di stampa dall'incisore (e allora l'edizione ha una autorevolezza nettamente inferiore), oppure riflette una voluta scelta di condensare il testo musicale, evitando passaggi ritenuti ridondanti? E, in questo caso, scelta fatta dal compositore o dall'editore? Pari valutazioni per il n. 9 alle battute 36-43 e 121-128.

- | | | |
|----|---|---|
| 8 | II, 4 Romanza nell'opera Il giuramento del m.° Mercadante | I, 3 Romanza nell'opera Il giuramento "La dea di tutti i cor" (Mercadante) |
| 9 | III, 1 Barcarola nell'opera La muta di Portici del m.° Auber | II, 4 Barcarola nella Muta de' Portici (del m.° Auber) |
| 10 | III, 2 Inno del maestro Rossini | II, 5 Inno a Pio IX, del C.° Giovachino Rossini |
| 11 | IV, 1 Cantico nell'opera Saffo del m.° Pacini | II, 3 Cantico nell'opera Saffo (del m.° C.° Pacini) |
| 12 | IV, 2 Duetto nell'opera I due Foscari del m.° Verdi | II, 6 Duetto nell'opera I due Foscari (del m.° Verdi) |
| 13 | - | III, 1 Coro dell'opera Preziosa del M.° D. Ruggero Manna |
| 14 | - | III, 2 Inno a Pio IX del Maestro Tiberio Natalucci |
| 15 | - | III, 3 Canzone Tremacoldo nell'opera Marco Visconti |

Criteria editoriali / Editorial criteria

I vari interventi che il curatore ha ritenuto opportuno effettuare sono puntualmente elencati nell'apparato critico. Essi si possono ricondurre prevalentemente ai seguenti casi:

Alterazioni. Sono state tacitamente omesse le alterazioni che secondo l'odierna prassi notazionale sono ridondanti. Di contro, quelle mancanti nei testimoni sono state integrate nel testo musicale senza differenziazioni tipografiche, ma con costante richiamo in apparato critico.


Indicazioni dinamiche ed espressive. Le indicazioni dinamiche ed espressive notate in modo difforme nei testimoni sono state uniformate e ricondotte ai simboli musicali in uso: p. es. "p", "po", "piano" → *p*; "dol" → *dolce*.

Legature. Tanto sul manoscritto quanto sull'edizione le legature presentano talvolta margini di ambiguità nella loro esatta lettura. In particolare nel manoscritto spesso sono incerti la nota di avvio o/e di fine della legatura, ma in un passaggio polifonico è meglio identificata la voce alla quale essa è destinata; nell'edizione invece il segno solitamente è più preciso, ma è più frequente l'attribuzione ad una parte errata. Il curatore ha provveduto ad una sintesi musicalmente credibile, limitandosi a segnalare in nota solo le difformità più evidenti e i casi più discutibili. Le legature alle acciaccature, laddove mancanti, sono state aggiunte tacitamente.

Diteggiatura. Le diteggiature originali sono state mantenute fedelmente; nei pochi casi in cui il curatore è intervenuto, ne ha dato puntuale informazione nell'apparato critico. In certi casi la diteggiatura compare apparentemente in campo aperto e priva di nota: in tali casi essa va riferita a una nota precedente che muta appunto diteggiatura durante la sua esecuzione. Le indicazioni di corda, espresse nei testimoni con locuzioni come "2. corda", "sulla 3a corda" e simili, sono state tacitamente ricondotte alla tradizionale notazione con i numeri romani.

Suoni armonici. Tranne un solo caso (N. 15, battuta 41), Bignami non usa mai la losanga per indicare i suoni armonici, bensì solo il circolo sovrapposto alla nota, oppure una scritta esplicita sottoposta alle note interessate. Nella presente edizione i passi interessati sono stati riscritti adottando la scrittura a losanga per la testa delle note, registrando comunque ogni volta in nota il dettato originale presente sui testimoni.

1. Preghiera "Deh calma, o Ciel, nel sonno", *Otello*

- 2 **E** *p* all'inizio della sestina e forcella di crescendo sotto di essa.
- 3 **E** la scrittura delle due voci viene semplificata in bicordi affidati a una sola voce.
- 7 **E** manca la forcella; il Re³ di acciaccatura ha il numero 4 come diteggiatura. **M** *rinfa* al posto di *mf*.
- 8 **E** i due La³ sono unificati in un'unica semiminima puntata e sono privi di diteggiatura; *dim.* al posto della forcella; manca la legatura alle biscrome. **M** manca la diteggiatura al Sol⁴.
- 9 **E** manca la diteggiatura al Mi⁴.
- 10 **E** sotto la sestina ci sono *p* e forcella di crescendo. **M** lo staccato dei due accordi di croma è reso con figurazioni di semicrome seguite da pause di semicroma.
- 11 **E** come a battuta 3; mancano gli accenti.
- 12 **E** manca *mf*.
- 13 **M** mancano *marcato*, legature e staccati della voce superiore.
- 14 **M** mancano le indicazioni di diteggiatura.
- 15 **M** mancano staccati e legato alla voce superiore.
- 16 **M** mancano le indicazioni di diteggiatura.
- 19 **M** accento al posto di *mf*. **E** alla voce superiore manca il Mi⁴ di semicroma e il gruppo successivo è di biscrome anziché semibiscrome; c'è una legatura fra il Sol³ e il Sol³; alla voce inferiore mancano il La³ precedente la pausa, che ha valore di croma, e le legature.
- 20 **E** le note inferiori del secondo e terzo accordo hanno valore di croma e mancano le pause di semicroma; sotto la sestina *p* e forcella di crescendo. **E+M** il primo Si³ ha valore di semiminima.
- 21-23 **E** come a battuta 3. **M** mancano gli accenti. **M+E** manca il bequadro precauzionale al La³.
- 24 **E** la figurazione ritmica viene semplificata: 
- 26 **E** *mancando* al posto di *morendo*.