

ROSSINI

Andante, e Tema con Variazioni
per Flauto, Clarinetto, Corno e Fagotto

Herausgegeben von / A cura di
Edited by
Philip Gossett

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10542

CONTENTS / INDICE / INHALT

Preface	III
Prefazione	V
Vorwort	VIII
Critical Commentary.....	11

PREFACE

As with other opera composers of the period, the major part of the surviving instrumental production, both symphonic and for chamber ensemble, of Gioachino Rossini (1792–1868) comes from his youthful period, the years of frenetic traveling between Venice and Milan, where his first operas were performed. During the first half of the nineteenth century, the two cities were also among the most important centers of Italian instrumental music, especially thanks to the active presence of capable performers. Contrary to what the history of music has long affirmed, between the Seventeenth and Eighteenth centuries, Italian instrumental music did not become dormant, although it was fated to have less historical visibility. That, at least, is what surviving concert programs from the period suggest, as do the numerous instrumental compositions, still in large part unedited. The instrumental language of these compositions demonstrates clearly its roots in Italian instrumental tradition of the Eighteenth century, although in those years it shows signs of a web of relations with instrumental production from over the Alps, German and French.

The *Andante, e Tema con Variazioni* for flute, clarinet, horn, and bassoon is one of the seven pieces of chamber music without piano by Rossini currently known.¹ The autograph manuscript (A), preserved in the Bibliothèque nationale de France (fonds du Conservatoire), is dedicated to “l’Amico Tonola”, a businessman and a long-time friend of the composer, about whom we have very little information.² His name does not appear on the other extant manuscript source, a non-autograph copy in Pesaro (PE), but this source supplies another important piece of the puzzle of the composition’s historical background. Rossini’s handwriting suggests that later in his life he signed the copy and dated it “Bologna 1812”.

While documentary sources provide no information about the *Andante, e Tema con Variazioni*, they are lo-

quacious about the unreliability of the exact place and date indications provided by Rossini many years later. As can be seen from numerous letters and documents that can be dated with certainty, in 1812 the composer probably had no time to travel to Bologna. Venice, Ferrara, Venice, Milan, and then Venice: from the first days of January 1812, when he was taking care of preparations for *L’inganno felice* through the premiere of *Tancredi* (6 February 1813), Rossini’s schedule was so dense and documented with obligations for first performances and reprises of his operas that it is difficult to hypothesize a stay, however brief, in Bologna.

In that year (1812), in Milan, to supplement his modest income Rossini went about “sempre facendo qualcosa intorno”,³ probably referring to activities with academies or collaborations with the substantial group of Milanese “professori e maestri”, Alessandro Rolla, Bonifazio Asioli, Ferdinando Orlandi, Paolo Bonfichi among others, all very active in the musical life of the city.⁴ One cannot exclude the hypothesis that Rossini also accepted private commissions, as his letter of 20 October, written from Venice to an unidentified “D. C.”, seems to suggest:⁵ “La Sinfonia è mezza fatta. Ho poi un Pezzo scritto per lei Cioè Un Terzetto a Piano Forte Corno di Caccia e Fagotto questi tre Strumenti hanno del lavoro ma questi devono suonare nella Sala e Vari altri strumenti di Fiato devono essere nella camera di Dietro bella idea! Questo glielo spedirò quanto prima e la prego Salutare la mia scolara [...]”

The composition cited in the letter does not seem to have survived, but the idea of a group of ‘concertanti’ instruments with a larger ensemble of various other instruments recalls other compositions from his years at the Liceo in Bologna.

It was the educational policy of the Liceo Musicale to encourage among its students the composition and performance of instrumental music. Even the programs of the vocal and/or instrumental academies organized in Bologna during the 1810s testify to the important presence of wind instruments.⁶ Correct or not, with the indication “Bologna 1812” Rossini makes clear his

1 The seven compositions are published in Gioachino Rossini, *Chamber Music without piano / Musica da camera senza pianoforte*, ed. Martina Grempler and Daniela Macchione (Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Prague, 2007). For further information about this composition, see the Preface and Critical Commentary to that volume.

2 See, for example, the letter from Rossini to his mother of 17 October 1816, published in *Lettere e documenti*, ed. Bruno Cagli and Sergio Ragni, 4 vols. (Pesaro, 1992, 1996, 2000, 2004), I:182, as well as that of Costanza Tibaldi Biagi to Marietta Lombardi of 19 August 1844, in Paolo Fabbri, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì* (Lucca, 2001), 78.

3 *Lettere e documenti*, IIIa: 23.

4 *Lettere e documenti*, IIIa: 26–29.

5 *Lettere e documenti*, I: 50–52.

6 Complete programs are published in Nicola Gallino, “Lo ‘scuolaro’ Rossini e la musica strumentale al Liceo di Bologna: nuovi documenti”, *Bollettino del centro rossiniano di studi* XXXIII (1993), 5–53.

intent to assign the composition of the *Andante, e Tema con Variazioni* to his years of Bolognese apprenticeship, as with his other instrumental compositions with a conspicuous role for the winds: the *Variazioni a più strumenti obbligati* in *F major* (clarinet, violin I, violin II, viola, violoncello ‘concertanti’; flute, 2 clarinets, 2 horns, bassoon, strings) of 1809; the *Variazioni per clarinetto* in *C major* (clarinet ‘concertante’; flute, 2 clarinets, 2 horns, bassoon, strings) also of 1809;⁷ and the *Concerto a Piano-Forte con Accompagnamento di Fagotto*, which according to a manuscript copy was “Espressamente composto per il suo Amico Antonio Zoboli nell’età di Anni 15”.⁸ Because of the predominant role played by the bassoon, in addition to the clarinet, in the *Andante, e Tema con Variazioni*, this bassoon part may also have been written for Rossini’s friend Antonio Zoboli, a notable bassoonist, who is often cited in Bolognese concert programs of those years. Furthermore, the name Zoboli is next to that of a “Tonnola” in the list Rossini sent to his father with the names of his closest friends who should be given cheeses as Christmas gifts in 1837.⁹

Among works composed in Italy with an orchestration similar to that of the *Andante, e Tema con Variazioni* are: the *Quartetti* op. 50 for flute, clarinet, hunting horn, and bassoon (1813) by Saverio Mercadante; *Sonate a sei, Settimini e Ottetti* for wind instruments by Giovanni Simone Mayr; the *Gran Quartetto* for clarinet, flute, hunting horn, and bassoon by Nicola Petrini Zamboni. The latter was printed in Florence by Cipriani (**pCI**), who in 1823 would publish the parts for the *Andante, e Tema con Variazioni*, with the flute part transcribed for oboe, following a normal practice of the period. In the publisher’s catalogue, the two compositions were probably the only two for wind ensemble, in the context of an editorial policy that nonetheless gave strong preference to instrumental compositions over vocal music.¹⁰

The *Andante, e Tema con Variazioni*, as the title implies, is bipartite: an introductory *Andante* and an *Allegretto*. The theme to be varied is an original theme

7 The sources for both compositions are contemporary manuscript copies in I-Bc. The first piece was published in *Quaderni rossiniani IX* (Pesaro, 1959), 1–44; the second in *Quaderni rossiniani VI* (Pesaro, 1957), 57–77.

8 The copy with this dedication belonged to the collection of Richard Bonyngé when it was communicated to us by William Waterhouse.

9 Letter to his father of 26 December 1837, cited in Fabrizio Vinogradito [pseudonym for Fabrizio Scipioni], “Ahi cotta e vergognosa morte!”, in *Rossini 1792–1992. Mostra storico-documentaria*, ed. Mauro Bucarelli (Perugia, 1992), 341.

10 See *Dizionario degli editori musicali italiani 1750–1930*, ed. Bianca Maria Antolini (Pisa, 2000), 126.

by Rossini. As with other chamber works, “variations” refer both to the formal structure and to the technique of instrumental elaboration. The *Allegretto* in particular is divided into regular sections of eight repeated measures, in which the melody is given in turn to each instrument, accompanied by the others. Always recognizable, the melodic line is varied according to the idiomatic characteristics of the instrument.

Daniela Macchione

EDITORIAL POLICY

The following typographic conventions are used:

Dynamic levels (*p*, *ff*, etc.), expressive indications (*sottovoce*, *dolce*, etc.), tempo indications (*Andante*), and other such directions (*Solo*, *a 2*, *divisi*, *tr*) present or extended from those present in the autograph are given in roman type.

Where Rossini notates a dynamic level and *sf* simultaneously, in different parts, the *sf* is represented by an accent.

Significant editorial additions to the score are differentiated typographically and, where appropriate, discussed in the Commentary:

1. In italics: dynamics, expressive indications, and other such directions (*ff*, *sottovoce*, *a 2*, *tr*, *Andante*).
2. In broken lines: slurs, *crescendo* and *diminuendo* signs.
3. In a smaller font: missing or altered notes (as in a chord); accidentals when there are alternative possibilities.
4. In square brackets: *staccatos* or accents for which there is no precise model in the primary source.

The appearance of the music is modernized in a number of ways:

1. Rossini’s use of accidentals is adapted to modern practice. When doubt exists about their interpretation small accidentals are introduced.
2. Rossini’s musical abbreviations (with the exception of abbreviated eighth notes, which **WGR** always writes out) and signs of repetition are realized according to modern conventions, as are his instructions for one instrumental part to be derived from another. Passages derived from preceding ones (e. g., “Come Sopra” or “Bis”) or notated equivocally (e. g., when violas are instructed to play “col Basso”) are indicated in the Commentary.

3. Abbreviations such as “fmo” (fortissimo), “And.no,” or “cres.” are modernized or expanded without comment.
4. Minor elements are normalized without note: whole rests are added to blank measures, the slur from grace note to principal note provided, necessary fermatas added vertically to parts that lack them, and other particulars. Rossini does not have a consistent way of notating triplets. **WGR** adopts these norms: a) when the notes are beamed, “3” is added; b) when they are not beamed, “3” with a bracket is added; c) when Rossini adds slurs to triplets, **WGR** favors his model, with “3” inside the slur; d) in an obvi-

ous sequence of triplets, “3” is not repeated after the first measure.

On the other hand, certain aspects of Rossini’s notation have not been modernized:

1. Transposing instruments usually follow the principal source.
2. Rossini’s manner of beaming notes is preserved wherever it can be musically justified.
3. Rossini’s typical closed accents and closed crescendo/diminuendo signs \triangleright are respected.

Philip Gossett
Patricia B. Brauner

PREFAZIONE

Come per altri compositori d’opera del tempo, la gran parte della produzione strumentale sinfonica e da camera di Gioachino Rossini (1792–1868) che ci è giunta risale agli anni giovanili, quelli dell’apprendistato e dei frenetici spostamenti tra Venezia e Milano, dove mise in scena le sue prime opere. Nella prima metà dell’Ottocento, le due città erano anche tra i maggiori centri strumentali italiani grazie all’attiva presenza di validi strumentisti. Contrariamente a quanto la storiografia musicale ha a lungo affermato, tra Sette e Ottocento la «civiltà» strumentale italiana non si era assopita, pur avviandosi verso un destino di minore visibilità storica. È quanto lasciano credere i programmi concertistici coevi superstiti e le numerose composizioni strumentali ancora in gran parte inedite. Il linguaggio strumentale di tali composizioni affonda chiaramente le radici nel solco dello strumentalismo italiano tradizionale, settecentesco, risentendo tuttavia in quegli anni della rete di relazioni con la produzione strumentale d’oltralpe, tedesca e francese.

L’Andante, e Tema con Variazioni per Flauto, Clarinetto, Corno e Fagotto è una delle sette composizioni di musica da camera senza pianoforte di Rossini finora reperite¹. Il manoscritto autografo (**A**), oggi conservato nella Bibliothèque nationale de France, è dedicato all’«Amico Tonola», un negoziante amico di lunga data del compositore, di cui si hanno scarsissime notizie². Il suo nome non appare nell’altra fonte manoscritta, una copia non autografa, del quartetto conservata a Pesaro (**PE**), ma quest’ultima fornisce un’altra importante informazione sulla storia della composizione. Sem-

1 Le sette composizioni sono pubblicate in Gioachino Rossini, *Chamber Music without piano / Musica da camera senza pianoforte*, a cura di Martina Grempler e Daniela Macchione (Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Praha, 2007). Per ulteriori notizie sulla composizione, si rimanda alla Prefazione del citato volume e al Commento critico.

2 Si vedano ad esempio la lettera di Rossini alla madre del 17 ottobre 1816 pubblicata in *Lettere e documenti* a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, 4 voll., (Pesaro, 1992, 1996, 2000, 2004), I:182 e quella di Costanza Tibaldi Biagi a Marietta Lombardi del 19 agosto 1844, in Paolo Fabbri, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì* (Lucca, 2001), 78.

bra infatti che negli ultimi anni della sua vita, come suggerisce la calligrafia, Rossini abbia autografato il manoscritto, retrodatando la composizione a «Bologna 1812».

Le fonti documentarie tacciono completamente sull'*Andante, e Tema con Variazioni*, ma parlano loquacemente sull'inattendibilità del luogo e della data esatti segnati da Rossini soltanto successivamente. Come risulta dalle numerose lettere e documenti datati con certezza, nel 1812 il compositore non ebbe probabilmente il tempo materiale per recarsi a Bologna. Venezia, Ferrara, Venezia, Milano e poi ancora Venezia: dai primi giorni del gennaio 1812, quando attendeva alla preparazione de *L'inganno felice* alla prima di *Tancredi* (6 febbraio 1813), l'agenda di Rossini fu talmente fitta di impegni con *prime* e riprese delle sue opere che è difficile ipotizzare un soggiorno, seppur breve, a Bologna.

In quell'anno (1812) a Milano per arrotondare le scarse entrate Rossini scrisse alla madre di andare «sempre facendo qualcosa intorno»³, riferendosi plausibilmente ad attività presso accademie o collaborazioni con il nutrito gruppo di «professori e maestri» milanesi, Alessandro Rolla, Bonifazio Asioli, Ferdinando Orlandi, Paolo Bonfichi tra gli altri, tutti molto attivi nella vita musicale della città⁴. Non è da escludere l'ipotesi che Rossini accettasse anche commissioni private, come sembra suggerire la lettera del 20 ottobre, scritta da Venezia a un tale «D. C.»⁵: «La Sinfonia è mezza fatta. Ho poi un Pezzo scritto per lei Cioè Un Terzetto a Piano Forte Corno di Caccia e Fagotto questi tre Strumenti hanno del lavoro ma questi devono suonare nella Sala e Vari altri strumenti di Fiato devono essere nella camera di Dietro bella idea! Questo glielo spedirò quanto prima e la prego Salutare la mia scolara [...]»

La composizione citata nella lettera non ci è giunta, ma l'idea di un gruppo di strumenti concertanti su un più ampio *ensemble* di vari altri strumenti ricorda la scrittura di altre composizioni degli anni del Liceo a Bologna.

Era prassi didattica di quel Liceo Musicale promuovere tra gli allievi la composizione e l'esecuzione di musica strumentale. Anche i programmi delle accademie vocali e/o strumentali organizzate a Bologna intorno agli anni '10 testimoniano una importante presenza degli strumenti a fiato⁶. Corretta o meno che

sia, nell'indicazione «Bologna 1812» si legge dunque piuttosto la chiara intenzione di Rossini di far risalire la composizione dell'*Andante, e Tema con Variazioni* agli anni dell'apprendistato bolognese, gli stessi di altre composizioni dove i fiati occupano un ruolo di spicco: le *Variazioni a più strumenti obbligati* in *Fa maggiore* (clarinetto, violino I, violino II, viola, violoncello concertanti; flauto, 2 clarinetti, 2 corni, fagotto, archi) del 1809; le *Variazioni per clarinetto* in *Do maggiore* (clarinetto concertante; flauto, 2 clarinetti, 2 corni, fagotto, archi) anche del 1809⁷; e il *Concerto a Piano-Forte con Accompagnamento di Fagotto*, a quanto si legge su una copia manoscritta, «Espressamente composto per il suo Amico Antonio Zoboli nell'età di Anni 15»⁸. Per il ruolo predominante occupato nell'*Andante, e Tema con variazioni* dal fagotto, oltre che dal clarinetto, non è da escludere che la parte per il fagotto fosse stata scritta anch'essa per l'amico Zoboli, apprezzato fagottista, il cui nome si trova spesso citato nei programmi concertistici bolognesi di quegli anni. Il nome di Zoboli, tra l'altro, affianca quello di un «Tonnola» nell'elenco che Rossini da Parigi inviò al padre con i nomi degli amici più cari da omaggiare con del formaggio in occasione delle festività natalizie del 1837⁹.

Tra i lavori composti in Italia per organici simili a quello dell'*Andante, e Tema con variazioni* si ricordano: i *Quartetti* op. 50 per flauto, clarinetto, corno da caccia e fagotto (1813) di Saverio Mercadante; *Sonate a sei, Settimini e Ottetti* per strumenti a fiato di Giovanni Simone Mayr; il *Gran Quartetto* per clarinetto, flauto, corno da caccia e fagotto di Nicola Petrini Zamboni. Quest'ultimo fu pubblicato a Firenze dall'editore Cipriani (pCI), che nel 1823 pubblicò le parti dell'*Andante, e Tema con Variazioni*, con quella del flauto trascritta per oboè, secondo una prassi normale all'epoca. Nel catalogo dell'editore, le due composizioni probabilmente furono le uniche due per insieme di fiati, nell'ambito di una politica editoriale che tuttavia accordava una maggiore preferenza alle composizioni strumentali che alla musica vocale¹⁰.

7 Le fonti per entrambe le composizioni sono copie manoscritte coeve, conservate in I-Bc. La prima è stata pubblicata in *Quaderni rossiniani IX* (Pesaro, 1959), 1-44; la seconda in *Quaderni rossiniani VI* (Pesaro, 1957), 57-77.

8 La copia che reca questa dedica apparteneva alla collezione di Richard Bonyngue, quando ci è stata segnalata da William Waterhouse.

9 Lettera al padre del 26 dicembre 1837, citata in Fabrizio Vingradito [pseud. di Fabrizio Scipioni], «Ahi cotta e vergognosa morte!», in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di Mauro Bucarelli (Perugia, 1992), 341.

10 Si veda *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini (Pisa, 2000), 126.

3 *Lettere e documenti*, IIIa: 23.

4 *Lettere e documenti*, IIIa: 26-29.

5 *Lettere e documenti*, I: 50-52.

6 Programmi completi sono pubblicati in Nicola Gallino, «Lo «scuolare» Rossini e la musica strumentale al Liceo di Bologna: nuovi documenti», *Bollettino del centro rossiniano di studi XXXIII* (1993), 5-53.

L'Andante, e Tema con variazioni, lo dice già il titolo, è bipartito: Andante introduttivo e Allegretto. Il tema variato è originale di Rossini. Come in altri lavori da camera, la variazione è qui struttura formale e tecnica di elaborazione strumentale. L'Allegretto in particolare si articola in sezioni regolari di otto battute ripetute in cui a turno la melodia è affidata a un unico strumento accompagnato dagli altri. Sempre riconoscibile, la linea melodica è variata mettendo in risalto l'idioma dei singoli strumenti.

Daniela Macchione

CRITERI REDAZIONALI

Le convenzioni grafiche utilizzate sono le seguenti:

Sono segnate in tondo: dinamica (*p*, *ff*, ecc.), indicazioni espressive (sottovoce, dolce, ecc.), indicazioni di movimento (Andante) e altre simili prescrizioni (Solo, a 2, divisi, *tr*) presenti nell'autografo o da queste estese.

Dove Rossini ha segnato simultaneamente in parti diverse *sf* e un livello dinamico, *sf* è sostituito da un accento.

Le aggiunte editoriali ritenute essenziali, descritte, quando necessario, nel Commento, vengono differenziate tipograficamente:

1. In corsivo: dinamica, indicazioni espressive e altre simili prescrizioni (*ff*, *sottovoce*, *a 2*, *tr*, *Andante*).
2. Tratteggiate: legature, forcelle di crescendo o diminuendo.
3. In corpo minore: note mancanti o cambiate (ad es. negli accordi); alterazioni quando vi siano plausibili alternative.
4. Tra parentesi quadre: staccati o accenti per i quali non esiste un modello nella fonte principale.

L'aspetto della partitura è modernizzato in diversi modi:

1. L'uso delle alterazioni di Rossini è adattato alla pratica moderna. Quando esistano dei dubbi sulla loro

interpretazione vengono inseriti segni di alterazione in corpo minore.

2. Le abbreviazioni (ad eccezione delle crome abbreviate, che **WGR** scrive sempre per esteso) e i segni di ripetizione di Rossini vengono realizzati seguendo le convenzioni moderne, come pure le prescrizioni di ricavare una parte strumentale da un altro passo scritto per esteso. Sezioni derivate da altre precedenti (ad es. «Come Sopra» e «Bis») o la cui scrittura sia equivoca (ad es. quando si prescrive alle viole di suonare «col Basso») sono indicate nel Commento.
3. Abbreviazioni come «*fmo*» (fortissimo), «*And.no*» e «*cres.*» sono state modernizzate o sciolte senza renderne conto nelle Note.
4. Sono normalizzati senza ricorrere alle Note: l'aggiunta di pause di intero nelle battute vuote, le legature tra acciaccatura e nota principale, le corone necessarie integrate in verticale alle varie parti che ne sono prive e altri particolari secondari. La notazione delle terzine in Rossini non è costante. **WGR** adotta le seguenti norme: a) quando le note sono collegate aggiunge «3»; b) quando le note non sono collegate aggiunge «3» e un segno di collegamento; c) quando Rossini segna una legatura sulle terzine, **WGR** adotta di preferenza il suo modello con «3» all'interno della legatura; d) nel caso di una successione evidente di terzine, «3» non viene più ripetuto dopo la prima battuta.

Non sono stati modernizzati alcuni aspetti della notazione di Rossini:

1. La scrittura degli strumenti traspositori segue la fonte principale.
2. I tratti d'unione usati da Rossini per il collegamento di più note vengono mantenuti quando hanno una giustificazione musicale.
3. Gli accenti chiusi e le forcelle di crescendo/diminuendo chiuse \triangleright sono rispettati.

Philip Gossett

Patricia B. Brauner

(traduttore: Daniela Macchione)

VORWORT

Wie bei anderen Opernkomponisten dieser Zeit stammt im Falle Gioachino Rossinis (1792–1868) ein großer Teil seiner sinfonischen und kammermusikalischen Instrumentalkompositionen aus seiner Jugend, seinen Ausbildungsjahren und aus der Zeit, in der er sich zwischen Venedig und Mailand aufhielt, wo er seine frühen Opern zur Aufführung brachte. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörten beide Städte zu den führenden Zentren italienischer Instrumentalmusik, dank der aktiven Präsenz hochklassiger Spieler. Im Gegensatz zu dem, was lange in der Musikgeschichtsschreibung zu lesen stand, war die Kultur der Instrumentalmusik in Italien zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert nicht verstummt, auch wenn sie weniger wahrgenommen wurde. Dies zeigen die erhaltenen zeitgenössischen Konzertprogramme sowie die zahlreichen, zum großen Teil noch nicht edierten Instrumentalkompositionen. Die musikalische Sprache dieser Stücke verweist klar auf deren Wurzeln im Bereich der traditionellen italienischen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, spiegelt jedoch gleichsam das Beziehungsnetz der Produktion jenseits der Alpen wider, der deutschen und der französischen.

Das *Andante, e Tema con Variazioni* für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott ist eine der sieben bisher aufgetauchten Kammermusikkompositionen Rossinis ohne Klavier.¹ Das autographe Manuskript (A), heute in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt, ist dem „Amico Tonola“ [Freund Tonola] gewidmet, einem mit dem Komponisten lange befreundeten Geschäftsmann, zu dem es nur wenige Informationen gibt.² Auf der anderen handschriftlichen Quelle, einer in Pesaro (PE) zu findenden, nicht autographen Kopie des Quartetts erscheint dieser Name nicht. Sie bietet jedoch eine andere wichtige Information zur Geschichte der Komposition. Es sieht so aus, als habe Rossini das Manuskript in seinen letzten Lebensjahren, so geht es aus

der Schrift hervor, als echt anerkannt und sie auf „Bologna 1812“ zurück datiert.

Die Quellen schweigen zum *Andante, e Tema con Variazioni*, sprechen jedoch beredt von der Unglaubwürdigkeit des Ortes und von der mangelnden Exaktheit des von Rossini mit großer zeitlicher Distanz angegebenen Datums. Wie aus zahlreichen Briefen und Dokumenten, die alle mit Sicherheit von 1812 stammen, hervorgeht, hatte der Komponist in diesem Jahr wahrscheinlich keine Zeit für einen Aufenthalt in Bologna. Venedig, Ferrara, Venedig, Mailand und nochmals Venedig: von den ersten Tagen des Januar 1812 an, als er mit der Vorbereitung von *L'inganno felice* und *Tancredi* (6. Februar 1813) beschäftigt war, erscheint der Kalender Rossinis mit Uraufführungen und Wiederaufnahmen so gefüllt, das selbst ein kurzer Aufenthalt in Bologna schwer vorstellbar ist.

Rossini schrieb im selben Jahr aus Mailand an seine Mutter, er „mache immer etwas nebenbei“ („sempre facendo qualcosa intorno“³) zwecks Aufrundung der spärlichen Einkünfte, womit er sich auf Aktivitäten für Akademien und die Zusammenarbeit mit der namhaften Gruppe von „professori e maestri“ in Mailand bezogen haben dürfte, darunter Alessandro Rolla, Bonifazio Asioli, Ferdinando Orlandi, Paolo Bonfichi, die alle im städtischen Musikleben sehr aktiv waren.⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass Rossini auch private Aufträge akzeptierte, wie ein Brief vom 20. Oktober anzudeuten scheint, geschrieben aus Venedig an einen gewissen „D. C.“⁵: „La Sinfonia è mezza fatta. Ho poi un Pezzo scritto per lei Cioè Un Terzetto a Piano Forte Corno di Caccia e Fagotto questi tre Strumenti hanno del lavoro ma questi devono suonare nella Sala e Vari altri strumenti di Fiato devono essere nella camera di dietro bella idea! Questo glielo spedirò quanto prima e la prego Salutare la mia scolara [...]“ [Die Sinfonie ist halb fertig. Ich habe zudem ein für Sie geschriebenes Stück, also ein Terzett für Klavier, Jagdhorn und Fagott. Diese drei Instrumente haben Arbeit, aber sie müssen im Saal spielen und verschiedene Blasinstrumente sollen im Zimmer nebenan sein, schöne Idee! Ich schicke es Ihnen demnächst und bitte Sie, meine Schülerin zu grüßen]. Die genannte Komposition ist nicht erhalten, aber die Idee einer Gruppe konzertie-

1 Die sieben Kompositionen sind veröffentlicht in Gioachino Rossini, *Chamber Music without piano / Musica da camera senza pianoforte*, hrsg. von Martina Grempler und Daniela Macchione, Bärenreiter: Kassel, Basel, London, New York, Praha 2007. Für weitere Informationen zu diesen Stücken sei auf das Vorwort und den Kritischen Bericht zu diesem Band verwiesen.

2 Vgl. etwa den Brief Rossinis an seine Mutter vom 17. Oktober 1816, veröffentlicht in *Lettere e documenti*, hrsg. von Bruno Cagli und Sergio Ragni, 4 Bde., Pesaro 1992, 1996, 2000, 2004, Bd. 1, S. 182, und den an Costanza Tibaldi und Marietta Lombardi vom 19. August 1844, in: Paolo Fabbri, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, Lucca 2001, S. 78.

3 *Lettere e documenti*, Bd. IIIa, S. 23.

4 *Lettere e documenti*, Bd. IIIa, S. 26–29.

5 *Lettere e documenti*, Bd. I, S. 50–52.

render Instrumente auf der Basis eines größeren Ensembles mit verschiedenen Instrumenten erinnert an die Schreibweise anderer Kompositionen aus Rossinis Jahren am Konservatorium von Bologna.

Es gehörte zur didaktischen Praxis des Liceo Musicale, die Schüler zur Komposition und Aufführung von Instrumentalmusik anzuregen. Auch die Programme der in den 1810er Jahren in Bologna organisierten Vokal- und/oder Instrumentalakademien bezeugen eine bedeutende Präsenz der Blasinstrumente⁶. Unabhängig davon, wie präzise sie auch sei, mit der Bezeichnung „Bologna 1812“ verbindet sich die klare Intention Rossinis, die Komposition des *Andante, e Tema con Variazioni* in die Zeit seiner Ausbildung in Bologna zu verorten, während der weitere Stücke entstanden, in denen die Bläser eine entscheidende Rolle einnehmen: die *Variazioni a più strumenti obbligati* in F-Dur (Klarinette, I. und II. Violinen, Bratsche und Violoncello als konzertierende Instrumente; Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, Fagott, Streicher) von 1809; die *Variazioni per clarinetto* in C-Dur (Klarinette solo; Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, Fagott, Streicher), ebenfalls von 1809⁷; und das *Concerto a Piano-Forte con Accompagnamento di Fagotto*, „Espressamente composto per il suo Amico Antonio Zoboli nell'età di Anni 15“ [Ausdrücklich komponiert für seinen Freund Antonio Zoboli im Alter von 15 Jahren], wie auf dem Manuskript zu lesen ist.⁸ Angesichts der herausragenden Rolle des Fagotts im *Andante, e Tema con Variazioni* (neben der Klarinette) ist nicht auszuschließen, dass auch dieses Stück für den Freund Zoboli geschrieben wurde, einen anerkannten Fagottisten, dessen Name man in den Konzertprogrammen dieser Jahre in Bologna häufig antrifft. Der Name Zoboli findet sich unter anderem neben dem eines „Tonnola“ in dem Verzeichnis mit den Namen seiner besten Freunde, das Rossini aus Paris an seinen Vater schickte, um ihnen aus Anlass des Weihnachtsfestes 1837 einen Käse als Geschenk zukommen zu lassen.⁹

6 Vollständige Konzertprogramme sind veröffentlicht in: Nicola Gallino, „Lo ‚scuolaro‘ Rossini e la musica strumentale al Liceo di Bologna: nuovi documenti“, *Bollettino del centro rossiniano di studi* XXXIII (1993), S. 5–53.

7 Bei den Quellen für beide Kompositionen handelt es sich um zeitgenössische Abschriften, erhalten in I-Bc. Erstere wurde in den *Quaderni rossiniani* IX, Pesaro 1959, S. 1–44 veröffentlicht; die zweite in den *Quaderni rossiniani* VI, Pesaro 1957, S. 57–77.

8 Die Kopie mit dieser Widmung gehörte zur Sammlung von Richard Bonynghe, wie uns William Waterhouse mitteilte.

9 Brief an den Vater vom 26. Dezember 1837, zitiert in: Fabrizio Vingradito [Pseudonym für Fabrizio Scipioni], „Ahi cotta e vergognosa morte!“, in: *Rossini 1792–1992. Mostra storico-documentaria*, hrsg. von Mauro Bucarelli, Perugia 1992, S. 341.

Unter den in Italien für ähnliche Besetzungen wie das *Andante, e Tema con Variazioni* komponierten Werken sei auf die *Quartetti* op. 50 für Flöte, Klarinette, Jagdhorn und Fagott (1813) von Saverio Mercadante hingewiesen, auf die *Sonate a sei, Settimini e Ottetti* für Blasinstrumente von Giovanni Simone Mayr sowie das *Gran Quartetto* für Klarinette, Flöte, Jagdhorn und Fagott von Nicola Petrini Zamboni. Letzteres wurde in Florenz vom Verleger Cipriani veröffentlicht, der 1823 die Stimmen des *Andante, e Tema con Variazioni* (pCI) herausgab, mit einer für Oboe transkribierten Flötenstimme, was eine für diese Epoche normale Praxis darstellte. Die beiden Stücke waren im Katalog des Verlegers wahrscheinlich die einzigen für eine reine Bläserbesetzung und dies bei einem Verlagshaus, das grundsätzlich Instrumentalkompositionen gegenüber Vokalmusik bevorzugt veröffentlichte.¹⁰

Beim *Andante, e Tema con Variazioni* handelt es sich, worauf der Titel schon hindeutet, um ein zweiteiliges Werk mit einleitendem Andante und Allegretto. Das variierte Thema stammt von Rossini. Wie in anderen Kammermusikwerken bezeichnet „Variation“ hier gleichsam die formale Struktur sowie die Technik der instrumentalen Verarbeitung. Besonders das Allegretto artikuliert sich in regelmäßigen Teilen zu je acht Takten, deren Wiederholung jeweils einem anderem Instrument anvertraut wird, begleitet von den übrigen. Stets wiedererkennbar wird die melodische Linie unter Einbeziehung des charakteristischen Idioms der einzelnen Instrumente variiert.

Daniela Macchione
(Übersetzung: Martina Grempler)

ZUR EDITION

Folgende graphische Konventionen werden verwendet:

In gerader Schrift erscheinen: im Autograph oder aus diesem übernommene Angaben zur Dynamik (p, ff, usw.), zum Ausdruck (*sottovoce*, *dolce*, usw.), Tempo (Andante) sowie sonstige vergleichbare Anweisungen (Solo, a 2, divisi, tr).

Wenn Rossini in verschiedenen Stimmen gleichzeitig sf und eine Anweisung zur Dynamik schreibt, wird sf durch einen Akzent ersetzt.

Grundlegende Zusätze der Herausgeber erscheinen typographisch abgesetzt und werden, falls nötig, im kritischen Bericht diskutiert:

10 Vgl. *Dizionario degli editori musicali italiani 1750–1930*, hrsg. von Bianca Maria Antolini, Pisa 2000, S. 126.

1. Kursiv erscheinen: Angaben zu Dynamik, Ausdruck und Ähnliches (*ff*, *sottovoce*, *a 2*, *tr*, *Andante*).
2. Gestrichelt erscheinen: Bindebögen, Crescendo- und Diminuendo-Gabeln.
3. In kleinerer Schrift: fehlende oder veränderte Noten (z. B. in den Akkorden); Vorzeichen, falls es sich um plausible Alternativen handelt.
4. In eckigen Klammern: Staccatopunkte oder Akzente, für die in der Hauptquelle kein präzises Modell existiert.

Das Erscheinungsbild der Partitur wird auf folgende Weise modernisiert:

1. Rossinis Gebrauch der Vorzeichen wird an die moderne Praxis angepasst. Falls Zweifel zu deren Interpretation existieren, werden die Vorzeichen in kleinerer Schrift eingefügt.
2. Musikalische Abkürzungen (mit Ausnahme der abgekürzten Achtel, die **WGR** stets ausschreibt) und Wiederholungszeichen Rossinis werden nach modernen Konventionen realisiert, ebenso seine Zeichen, dass eine Instrumentalstimme einer anderen entspricht. Abschnitte, die vorausgegangen entsprechen (z. B. „Come sopra“ und „Bis“), oder deren Schreibweise missverständlich ist (z. B. wenn für die Bratschen vorgeschrieben wird, „col Basso“ zu spielen), werden im Kritischen Bericht angezeigt.
3. Abkürzungen wie „fmo“ (fortissimo), „And.no“ und „cres.“ werden ohne Kommentar modernisiert oder aufgelöst.

4. Die Anpassung kleinerer Elemente erfolgt ohne Kommentar im Kritischen Bericht: ganze Pausen in leeren Takten werden hinzugefügt, Bindebögen zwischen Vorschlag und Hauptnote eingesetzt, notwendige Fermaten werden in den Stimmen ausgeschrieben, wo sie fehlen, und andere Details. Rossinis Notation der Triolen ist nicht einheitlich. **WGR** wählt folgende Normen: a) sind die Noten verbunden, so wird „3“ hinzugefügt; b) sind die Noten nicht verbunden, so wird „3“ hinzugefügt sowie eine Klammer; c) schreibt Rossini einen Bindebogen über die Triolen, übernimmt **WGR** bevorzugt sein Modell, mit einer „3“ innerhalb des Bindebogens; d) im Falle einer offensichtlichen Folge von Triolen wird die „3“ nach dem ersten Takt nicht mehr wiederholt.

Auf der anderen Seite werden einige Besonderheiten der Notation Rossinis nicht modernisiert:

1. Die Schreibweise der transponierenden Instrumente folgt normalerweise der Hauptquelle.
2. Rossinis Art, mehrere Noten zu verbinden, wird übernommen, wann immer sie musikalisch plausibel erscheint.
3. Die für Rossini typischen geschlossenen Akzente und Gabeln \triangleright für Crescendi/Diminuendi werden beibehalten.

Philip Gossett
Patricia B. Brauner
(Übersetzung: Martina Grempler)

CRITICAL COMMENTARY

Title

At the top of p. 1 of A, on the first staff, Rossini (R) wrote in the middle: "Andante, e Tema Con Variazioni." To the right he added a dedication: "Rossini all'Amico Tonola."

Critical Notes

- 1 *Sources* "Andante" in A is part of the title; in PE and pCI it is written as a tempo indication.
- 1–20, 56–67 A R's rhythmic notation for the upbeat is faulty. In almost every case he wrote the equivalent of ♩; either the augmenting dot must be removed or the value of the note must be halved. PE reproduces the erroneous notation of A. While the readings in pCI are not consistent, the edition several times substitutes ♩, the form adopted throughout by WGR.
- 2, 8 A (iv) / Cl: the long staccatos are derived from R's markings in Fl at 56 and 60.
- 13–18 A The slurs are not fully coherent. At 13–14 WGR adopts the longer slur of Cl (in Cor and Fg there are separate slurs for each measure). At 15–18 WGR adopts the longer slur of Fl; in Cl there are separate slurs at 15 and 16, with an additional longer slur reaching from the middle of 16 through 18; in Cor there are no slurs; in Fg a single slur covers 15 through the 16/17 bar line.
- 15 A Cor: R wrote two tied dotted quarter notes, the reading also of PE and pCI; WGR substitutes a dotted half note, as at 16 and 17.
- 20–21 A Fg: the slurs across the bar line, here and in parallel places (24–25 in Fg; 42–43 in Cl), are derived from the model in Cl at 38–39.
- 21–33, 38–51 A In the accompanimental figuration (Fl, Cl, Cor at 21–33; Fl, Cor, Fg at 38–51) R provided models for staccato dots at 21–22 and for Fl at 48/(ii)–(iii), as well as staccato dots with a slur at 38. WGR extends the staccato dots throughout (using brackets only for the unusual situation in Fl at 27), but treats 38 as unique (preparing the reprise of the melody in Cl).
- 33–34 A Fg: the slur over the bar line is derived from the parallel 51–52 in Cl.
- 34–37, 52–55 A In Fg at 34–37 and Cl at 52–55, there are two different models of articulation for the final pair of thirty-second notes on (iii) and (iv): two staccato dots or a slur. While the former are

- present on many occasions, the latter appears only at 35/(iii) (also in PE). WGR accepts and extends throughout the staccato dots.
- 56–62 A Cor, Fg: the staccato dots, extended throughout the passage, are present at 56, 60, and 62. There are no models for slurs over the staccato dots in this passage; they have been extended from the first appearance of this material at the similar 2–12.
- 68–212 *Sources* The theme and each of the variations in A and PE are constructed as eight measures played once plus eight measures repeated. In pCI the first eight measures are also indicated to be repeated, clearly not R's aim.
- 68 A The dynamic levels are derived from 80 (p in Cl, pp in Fg); WGR brings Fg up to the same level as Cl and Cor when their parts coincide rhythmically, as at 75.
- 107 A (iv) / Cor: the articulation is derived from the parallel music at the upbeat to 100.
- 116 A R wrote p in Cor; WGR extends the sign without typographical distinction to the other accompanying instruments, Fl and Fg.
- 120 A (i)–(ii) / Cl: R beamed together the first eight sixteenth notes; WGR beams them by the beat, as at the parallel 116 and 128.
- 123 A (iv) / Cl: there is only a short slur toward the middle of the figure; WGV adopts the clearer articulation of the similar 115/(iv).
- 127 A (ii) / While all four parts have a diminuendo, only in Fl is it preceded by an f; WGR extends it to the other parts.
- 132–135, 136–139, 144–147 A Fl, Cor: the long slurs adopted by WGR are exemplified in Fl at 136–139 and at 144–147 (although the latter consists of two overlapping slurs). The only other autograph model is in Fl at 132–134.
- 135 A (iii)–(iv) / Fg: the slur on the final three eighth notes is derived from the similar 143, but WGR does not also extend the dynamic markings.
- 177–178 A These two measures were originally a single measure, the first half on the second inversion of the tonic triad (as, ultimately, at 177), the second half on the dominant (as, ultimately, at 178).
- 181 A (i) / Fl: there is a big ink blot on the note, which makes its reading uncertain. PE = c'' and pCI = f''; WGR accepts the c'', as at the parallel 179.

NB: That the last repetition should be of the passage 164–178 is clearly indicated by every contemporary source, including A, and hence that is the reading given in the critical edition. Nonetheless, there are structural reasons to think Rossini made a mistake here and that the repetition really should be of 163b–178. If that fuller repetition is taken, the note in Cl must be changed on the downbeat in the repetition of 163b from a' to f''.