GIOACCHINO ROSSINI

GUILLAUME TELL

Overture to the Opera

Edited by/Herausgegeben von
Lionel Salter

PREVIEW
Low Resolution



Ernst Eulenburg Ltd

London · Mainz · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto · Zürich

CONTENTS

Preface III
Vorwort VII
Textual Notes/Einzelanmerkungen X
Guillaume Tell. Overture to the Opera 1

PREVIEW
Low Resolution

© 2011 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

Guillaume Tell was Rossini's thirty-eighth opera: it was also his last, for after its production in August 1829 he suddenly and unaccountably gave up composition almost completely, spending the remaining half of his life in masterly inactivity. Several reasons have been advanced – that his health was bad; that he was aware that his days of operatic supremacy in Europe were coming to an end and that Meyerbeer's star was rising; that with the 1830 Revolution and the fall of Charles X his contract to provide five new works for the Paris Opéra (of which *Tell* was the first and an opera on Faust was to have been the second) became null, and he lost all further interest; and that he was profoundly embittered by the public's indifference to what he considered, and other composers everywhere acclaimed as, his [illegible] achievement in the theatre.

It was probably the success of [illegible] *Masaniello* the previous year, with its story of popular revolt which [illegible] insurrection in Brussels [illegible] French drama [illegible] *Tell*, that [illegible] story of [illegible] struggle for [illegible] who had [illegible] advised [illegible] eagle among best [illegible] and temperament; and to introduce [illegible] spectacle historical opera, on which [illegible] spent nine months (as against a [illegible] *Il Barbiere di Siviglia*), he departed [illegible] preliminary procedures and neither [illegible] overture from a previous work nor [illegible] one from themes from the opera itself. Instead, he composed a descriptive tone-poem, which falls into four sections.

A lyrical introduction, scored in highly original fashion for five solo cellos, supported only by the ripieni cellos and the basses, suggests the love of young Arnold for Matilda, the sister of the Austrian tyrant: it is twice interrupted by ominous growls of thunder from the timpani, but at its close a storm bursts [illegible] more than the familiar [illegible] in the mountains in that [illegible] fury of the Swiss [illegible] pressors: the [illegible] *vaches* is played [illegible] the flute, [illegible] the traditional [illegible] abruptly by a [illegible] fyre [illegible] a climax) [illegible] the Swiss towards [illegible]

[illegible] the following early [illegible]:

A [illegible] graph score of the opera (Paris, [illegible] Nat.MS 1331 R 17611)

B The original orchestral parts of the opera, [illegible] the Paris Opéra 1829 (Paris, Archives [illegible] Opéra 4077)

C The earliest printed full score of the opera (Troupenas, Paris 1829-30)

D A lithograph full score of the opera (Ratti, Rome c. 1830)

E The printed miniature score of the opera (Ricordi, Milan n.d.)

Additionally, an early miniature score of the overture (Donajowski, London n.d.), the current scores and parts of the overture published by Schott and by Breitkopf & Härtel, and the previous Eulenburg edition of the overture were also consulted.

The cor anglais part, written in *A* in the old French tradition (i.e. in the bass clef an octave below concert pitch), is here printed in the now customary manner (i.e. in the treble clef a fifth above concert pitch), which in fact was already adopted in *B*. The somewhat misleading indi-

PREVIEW
Low Resolution

cation *Solo* often shown in the horn parts, and signifying merely that the passage was not to be played *a2*, has been replaced by a specification of which horn should play: likewise the marking *Solo* as applied to the triangle (i.e. not together with the bass drum and cymbals) has been avoided by showing the part on a separate line. For ease of reading, the cello clefs in the opening section of the overture have been restricted to treble and bass. The metronome marks are taken from *C*.

Despite the great popularity of this overture – indeed, perhaps because of it – the score as usually performed differs in numerous details from that actually written by Rossini. Many of these discrepancies are small, though by no means unimportant (length of phrasing slurs, presence of ties, precise placing of *crescendo* and *decrescendo* signs, etc); but some are major divergences, of which one of the most striking is encountered no later than b8, where, despite the unanimous evidence of the modern scores and parts have changed chord from a last inversion dominant to a second inversion of no ambiguity, but ment of an authentic Rossini's is riddled even down two and momentarily forgot when he wrote the triad in b240, or whether he expected two of his three to play in unison almost throughout, are resolved by reference to *B*, where the latter is seen to be the case. The disposition of the cellos and basses is a lot less clear. In the autograph the two staves below the five solo cellos are bracketed together and marked *Violoncelli ripieni*; but in *C* and *D* these have become *Basses ripiennes* and *Primo e Secondo Basso* respectively. It is highly improbable that with five cellos already fully committed a sufficient number of cellos would be retained to allow them to be divided for a borne out in *B*, where the ted to the *ripieni* basses – the dispo edition. meeting R solo have chords downstalled to the period, the string parts usual, given phrasing slurs hence the appar- ion for the cellos when bowing does is often chaotically self- gous passages are differ- the Storm section the 'rumbling' e.g. bb58–62) are variously shown ows to a bar, one bow to a bar, or to two bars, and moreover even when string parts are in unison there is often no consistency between them – nor do the bowing indications in *B* tally with those in *A*. For the present edition it was decided, since no reason whatever could be adduced for such discrepancies, to adopt the most common pattern of one bow to a bar.

In other cases, inconsistencies have mostly been allowed to remain: on the face of it, the 1st cello's bowing in bb28 and 30 looks as if it should be identical with that in bb17 and 19, but the phrase extension from b27 upsets the pattern; we cannot know which phrasing Rossini really intended for the 1st cello in bb20 and 31, since each is quite unambiguous; he may or may not have meant the violins' g♯‴ in bb309, 345 and 353 to be sustained (although repeated in semiquavers in b301) or the upper winds' phrasing in bb117–118 to be mirrored in the bassoons, trombones and basses in bb118–119.

PREVIEW Low Resolution

But extrapolation from these patterns, like any attempt to complete the erratically intermittent phrasing of the solo cor anglais part, immediately lands an editor in the realm of speculation and, in no time at all, leads to the kind of misleading distortions from which the score has already suffered. It is with the aim of showing, so far as possible, what Rossini actually wrote rather than what it is thought he meant to write, that this edition has been prepared: conductors and students may reach their own conclusions about the many debatable details of the score, but at least it will be on the basis of something approaching an 'Urtext'.

Grateful acknowledgements are made to the Bibliothèque Nationale and the Archive de l'Opéra of Paris, and special thanks are due to the BBC Music Librarian [illegible] her staff for their assistance.

PREVIEW
Low Resolution

PREVIEW
Low Resolution

VORWORT

Guillaume Tell war Rossinis 38. Oper. Sie war auch seine letzte; denn nach ihrer Uraufführung im August 1829 gab er unvermittelt und ohne erkennbaren Anlass das Komponieren fast völlig auf und verbrachte die ihm verbleibende Hälfte seines Lebens in meisterlicher Inaktivität. Dafür ist eine Reihe von Gründen angeführt worden: dass er bei schlechter Gesundheit war, dass er sich dessen bewusst geworden war, dass die Tage seiner Vormachtstellung als Opernkomponist gezählt waren und dass Meyerbeers Stern im Kommen war, dass mit der Revolution von 1830 und dem Sturz von Charles X. sein Vertrag, der Pariser Opéra fünf neue Werke zu liefern (von denen der *Tell* das erste war [illegible] Faust-Oper das nächste hätte sein sollen, gegenstandslos wurde und er so jeglichen [illegible] Interesse verlor und schließlich [illegible] verbittert war über die [illegible] Öffentlichkeit gegenüber [illegible], was [illegible] eigenen Meinung, [illegible] weit und breit beifällig [illegible] Errungenschaften [illegible]

Es war [illegible] Aubers [illegible] schichte [illegible] Rossinis [illegible] Gesamtwerk [illegible] Tell [illegible] Ouvertüre [illegible] Schweizer [illegible] Ausschlag gaben. Er [illegible] Beethovens studiert – der ihm [illegible] gesagt hatte, bei der *opera buffa* [illegible] sei, die seinem Stil und seinem Temperament am Angemessensten sei. So brach er für [illegible] dieser groß angelegten historischen Oper, an der er neun Monate gearbeitet hatte (im Gegensatz zu den vierzehn Tagen für den *Barbier von Sevilla*), mit seinen gewohnten Methoden und übernahm weder eine Ouvertüre aus einem früheren Werk, noch baute er eine neue mit Themen aus der Oper selbst zusammen. Dagegen komponierte er eine illustrative Tondichtung, die in vier Abschnitte gegliedert ist.

Eine lyrische Einleitung [illegible] auf höchst originelle Weise für fünf Solo[illegible] gesetzt [illegible] lediglich von den Tutti-Cellos [illegible] begleitet [illegible] des jungen Arnold [illegible] Habsburg[illegible] durch [illegible] Pari[illegible] unterbrochen [illegible] bricht [illegible] Sturm los, der [illegible] als das gesamte [illegible] Gebirge, indem es [illegible] schweizerischen Volkes [illegible] Unterdrücker symbolisiert [illegible] und ein *Ranz des* [illegible] auf dem Englischhorn [illegible] Flöte, die später wie [illegible] traditionellen Ruf des [illegible] noch diese Idylle zerbricht [illegible] Hornsignal, das einen elektrisierenden [illegible] ankündigt (zweimal einen [illegible] erreichend), der die Woge der [illegible] auf dem Marsch in die Freiheit symbolisiert.

Revisionsbericht

Im Zuge der Erstellung dieser Ausgabe wurden die nachstehenden frühen Quellen kritisch durchgesehen:

A Rossinis Partiturautograph der Oper (Paris, Bibl.Nat.MS 1331 R 17611),
B die originalen Orchesterstimmen zur Oper, die 1829 an der Pariser Opéra verwendet wurden (Paris, Archives de l'Opéra 4077),
C die erste gedruckte Partitur der Oper (Troupenas, Paris 1829-30),
D eine lithographierte Partitur der Oper (Ratti, Rom ca. 1830) und
E die gedruckte Taschenpartitur der Oper (Ricordi, Mailand, undatiert).

PREVIEW
Low Resolution

Zusätzlich wurden noch eine frühe Taschenpartitur der Ouvertüre (Donajowski, London, undatiert), die derzeit im Gebrauch befindlichen Partituren und Stimmen der Ouvertüre aus den Verlagen Schott und Breitkopf & Härtel sowie die frühere Ausgabe der Ouvertüre als Eulenburg Taschenpartitur herangezogen.

Die Englischhornstimme, in *A* noch nach alter französischer Tradition notiert (d. h. im Bassschlüssel eine Oktave tiefer als sie klingt) ist hier in der heute üblichen Notierung wiedergegeben (d. h. im Violinschlüssel eine Quinte höher als sie klingt), was übrigens schon bei *B* geschehen war. Die ziemlich irreführende Bezeichnung *Solo*, die sich so oft in den Hornstimmen findet und lediglich besagt, dass die Stelle nicht *a2* zu spielen ist, wurde ersetzt durch einen Hinweis, welches Horn spielen soll; ebenso wurde die Bezeichnung *Solo* für die [illegible] (d. h. ohne große Trommel und Becken) durch eine gesonderte Notenzeile für diesen [illegible] ment vermieden. Um das Lesen [illegible] wurden die Schlüsselbezeichnungen [illegible] Celli im Eingangsteil der Ouvertüre [illegible] und Bassschlüssel beibehalten [illegible] bezeichnungen wurden [illegible]

Trotz der [illegible] Ouvertüre – wurde [illegible] Partitur, [illegible] zahlreiche [illegible] Viola [illegible] Ungenauigkeiten [illegible] Phrasierungs- [illegible] genaue Platzierung der crescendo-Zeichen usw.). Es gibt aber [illegible] größere Abweichungen, von denen [illegible] der verhältnismäßig bereits in Takt [illegible] ist, wo, entgegen dem eindeutigen [illegible] der frühen Quellen, neuere Partituren und Stimmen den ersten Akkord von der dritten Umkehrung eines Dominantseptim-Akkordes zur zweiten Umkehrung abgeändert haben. Diese Stelle wenigstens lässt keine Mehrdeutigkeit zu, aber sonst bringt die Erarbeitung eines authentischen Textes eine Fülle von Problemen mit sich. Rossinis Partitur (*A*), offensichtlich in großer Eile geschrieben, ist geradezu durchsiebt mit Auslassungen, Unstimmigkeiten und sogar ausgesprochenen Widersprüchen, ganz abgesehen davon, dass sie Weiterführungen oder Wiederholungen von *sforzandi*, Vortragsbezeichnungen (wobei die einwandfreie Unterscheidung zwischen staccato-Punkten und -Keilen, wenn [illegible] überhaupt gibt, unmöglich [illegible] und, als solche, verständlich weglässt; dass [illegible] (*B*) eine Anzahl von [illegible] fehlern enthalten [illegible] erschienene Partitur [illegible] ganz erhebl[illegible] von [illegible] (*A* und *B*) abweicht.

[illegible] gelungen [illegible] Rossini [illegible] [illegible] Besetzung [illegible] [illegible] an einer Stelle drei [illegible] Umfang manövrieren [illegible] Takt 240 niederverlegt [illegible] dass von diesen [illegible] *unisono* spielten, [illegible] Rücksichtnahme auf die [illegible] ersichtlich ist, dass letzteres [illegible] Aufteilung der Celli und Kontrabässe [illegible] unklarer. Im Autograph [illegible] Notenzeilen unter den fünf Solo-Celli [illegible] zusammengeklammert und *Violoncelli* [illegible] bezeichnet; aber in *C* und *D* sind daraus *Soli ripiennes* bzw. *Primo e Secondo Basso* geworden. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass bei der ununterbrochenen Besetzung von fünf Celli noch eine genügend große Anzahl übrig geblieben wäre, dass sie sich für ein *ripieno* hätte teilen lassen. Das ist durch *B* erwiesen, wo die obere Zeile den *ripieno*-Celli zugeteilt ist und die untere den Kontrabässen – eine Anordnung, die für die vorliegende Ausgabe übernommen worden ist. Die Opéra hatte zweifellos Schwierigkeiten, Rossinis Anforderungen gerecht zu werden; denn in *B* sind die Solozeilen (recht unbeholfen) auf drei Celli und zwei dazwischen geschachtelte Bratschen unverteilt worden.

Wie zu jener Zeit üblich, sind die Streicherstimmen in *A* im Allgemeinen eher mit Bögen für die Phrasierung als mit solchen für Bogenstriche versehen – daher die anscheinend unausführbare Spielweise der Celli im Eingangsteil; wenn aber damit die Bogenführung bezeichnet

PREVIEW Low Resolution